

I.

B e t r a c h t u n g

der vom Herrn Rameau erfundenen und von
denen Herren D'Alembert und Marpurg
erklärten Hypothese von der Erzeugung der Töne und
Intervallen und von deren ferneren Anwendung
auf die Harmonie.

Erste Abtheilung.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

I.

Betrachtung der vom Herrn Rameau erfundenen,
und von denen Herren D'Alembert und Marpurg er-
klärten Hypothese von der Erzeugung der Töne und
Intervallen u. s. w.

Erste Abtheilung.

§. 127.

Die Liebhaber und Vertheidiger dieser Hypothese, von der ich
ist reden will, werden es mir ohne Zweifel für einen Fehler
auslegen, daß ich den ersten Theil meines Buches, der von der Theo-
rie der Melodie und Harmonie handeln sollte, nicht so gleich mit
der Erklärung dieser ihrer Lieblingshypothese angefangen habe. Al-
lein, ich habe meine Ursachen dazu gehabt, warum ich diesen ver-
meynten neuen Weg nicht betreten wollen, sondern auf dem alten
Wege geblieben bin, auf welchem sich unsere Vorfahren in einer
langen Reihe von Jahren, in denen die Musik manche vortheilhafte
Veränderungen erfahren hat, sehr wohl befunden haben; denn wer
weiß nicht, daß die Musik in so vielen Jahren sehr verbessert, erwei-
tert, die Theile, die insonderheit die Harmonie betreffen, zu einer
sehr großen Vollkommenheit gebracht, auch endlich in unserm Zeit-
alter, durch den Fleiß vieler berühmten und erfahrenen Männer in
Ansehung der Melodie und des Geschmacks so sehr verbessert worden,
daß sie fast nicht höher steigen kann, ohne daß sich jemand von ihnen
mit einer dem Rameauischen System ähnlichen vorgeblichen Theorie
groß gemacht hätte; ob man schon Merkmale genug findet, welche
deutlich darthun, daß dieses System nicht so neu ist, als man vor-

geben will? Da ich also meine Ursachen gehabt habe, warum ich mich nicht an diese neue Theorie gekehret habe: so muß ich wohl von diesem meinen Eigensinne, den man mir diesfalls ohne Zweifel bemessen wird, einige Rechenschaft geben, und zugleich anzeigen, warum und weswegen ich mich, ihrer angesehenen Bertheidiger ungeachtet, nicht entschließen können, sie in diesem meinen Buche zum Grunde der Harmonie und Melodie anzunehmen. Zuvor aber will ich mich bemühen, diese Hypothese nach den Sätzen der Herren D'Allembert und Marpurg meinen Lesern vorzulegen, um sie ihnen, so viel möglich, deutlich zu machen. Um mich aber des Vorwurfs der Parthenlichkeit nicht schuldig zu machen, so will ich sie größtentheils mit den eigenen Worten dieser gelehrten Männer, welche dem Rameau genau folgen, anführen. Des Herrn D'Allemberts systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst, wie auch des Herrn Marpurgs Sorgfältige Anleitung zum Generalbasse nebst dessen Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition sind vorzüglich die Schriften, aus denen ich einen hieher gehörigen Auszug liefern werde. Da sie nun Beyde in der Hauptsache, worauf es hier eigentlich ankommt, mit einander übereinstimmen: so will ich bald den einen, bald den andern reden lassen; und wenn ich hernach meine Betrachtung darüber angestellet habe: so mögen meine Leser selbst urtheilen, welche Meynung ihnen am ge gründesten vorkommt.

Zu merken: Weil zwischen den Worten der Herren D'Allembert und Marpurg dann und wann etwas in Klammern eingeschlossen vorkommen wird: so muß ich vorläufig erinnern, daß diese Stellen von mir eingerückt worden sind; die Ursachen dazu, werden sich von selbst erklären, oder sich auch hernach zeigen.

§. 128.

Herr Rameau hat, wie es heißt, seine Hypothese auf die Sympathie der Töne gegründet, und diese Sympathie soll aus folgenden Erfahrungen klar erhellen. So reden Herr D'Allembert S. 9;

und Herr Marpurg in Sorgens Anleitung S. 4. dessen Worte hier folgen werden:

„Erste Erfahrung.

„Wenn man einen klingenden Körper in Bewegung setzt: so wird man mit seinem Haupttone, den wir C nennen (nämlich das tiefe C), die folgenden Intervalle, als die einfache Oberoctave c; die Oberduodecime oder zweyfache Oberquinte g; die zweyfache Oberoctave c̄; die große Oberdecimeseptime, oder die dreyfache große Oberterz c̄, und die dreyfache Oberquinte s̄ mittdönen hören. Diese Erfahrung läset sich auch auf den dicken Saiten eines jeden Instruments, besonders auf einem Contraviolon,, (Herr D'alembert empfiehlt dazu bloß ein Violoncell) „und zwar bey stiller Nachtzeit, sehr fühlbar machen, allwo ein nur wenig geübtes Ohr,, (aber eine geübtere Einbildungskraft vielleicht am besten) „die besagten Töne und hierunter vorzüglich die Oberduodecime und die große Oberdecimeseptime, zwey Intervalle, die wir, wegen ihrer Aehnlichkeit mit ihren Unteroctaven, nur schlechtweg Oberquinte und Oberterz benennen werden, mit geringer Mühe unterscheiden wird. Wer diese Erfahrung in Zweifel ziehen will, der beliebe sich zu erinnern, daß eine Mixturpfeife aus der Orgel, ob sie gleich die Octave, Quinte und große Terz zu gleicher Zeit hören läset, nichts destoweniger nur ein einziger Ton zu seyn scheint, und auch wirklich nur Einen herrschenden Ton ins Ohr bringet,, (Es sind dieses aber vier verschiedene Pfeifen, die in den vollkommenen Dreyklang eingestimmt sind, damit sie den vollkommenen Vierklang können hören lassen. Man darf sich also über ihren einförmigen Ton nicht wundern. Das Gleichniß passet also sehr schlecht auf den Ton C im Contraviolon.) „Will man seinen Ohren nicht trauen, so nehme man seine Augen, und mit denen zugleich annoch einmal die Ohren, auf folgende Art zu Hüffe. Man stimme mit dem klingenden Körper C fünf andere

flingende Körper dergestalt überein, daß der erste die Oberoctave c , der zweyte die Oberduodecime g , der dritte die zweyfache Oberoctave \bar{c} , der vierte die große Oberdecimeseptime \bar{e} , und der fünfte die dreyfache Oberquinte \bar{g} dagegen mache. Diese fünf letzten Körper werden, bey Erklingung des ersten, nicht allein in eine gänzliche Erzitterung gerathen, sondern sie werden ebenfalls einen gelinden Laut von sich geben.,

„Zweyte Erfahrung.

„Wenn man den vorhergehenden Proceß, durch welchen die Erfahrung von dem Mitklingen der Consonanzen bestätigt worden, umkehret, und mit der höhern Saite \bar{c} fünf andere klingende Körper dergestalt übereinstimmt, daß der erste die einfache Unteroctave \bar{c} ; der zweyte die Unterduodecime f ; der dritte die zweyfache Unteroctave c ; der vierte die große dreyfache Unterterz As ; und der fünfte die dreyfache Unterquinte F dagegen macht: so wird man, bey dem Anschlage des ersten die fünf letztern tiefen Körper, besonders die Unterduodecime (die Unterquinte) und die große dreyfache Unterterz in eine, obwohl nicht totale, Erzitterung gerathen sehen. — „

Herr D' Alembert spricht hiernächst S. 15. wegen der ersten Erfahrung: „Dieser Gesang $\bar{c} : e : g : c$ worinnen die große Terz $\bar{c} : e$ vorhanden ist, machet die so genannte große oder harte Tonart aus. Hieraus folget, daß die harte Tonart ein unmittelbares Werk der Natur ist., Und wegen der zweyten Erfahrung spricht er S. 16. „Hieraus und aus der natürlichen Leichtigkeit, einen Ton mit seiner Octave zu vermischen, können wir den von der Natur angewiesenen Gesang $F : As : c$ bilden, worinnen die kleine Terz $f : as$ vorhanden ist. Das ist der Ursprung der kleinen oder weichen Tonart.,

„Weil aber die Töne $f:as$, oder vielmehr ihre Octaven, nur bloß erzittern, wenn \bar{c} erklinget, und nicht zugleich wie c und g einen Laut von sich geben: so folget daher, daß uns die kleine oder weiche Tonart nicht so unmittelbar oder gerade, als die große oder harte Tonart, von der Natur ertheilet wird.“

„Die vollkommensten Accorde sind also:

- 1) Jeder Accord, wie $c: e: g: c$, der aus einem Tone, der großen Terz, der Quinte und der Octave besteht.
- 2) „Jeder Accord, wie $f: as: c: f$, der aus einem Tone, der kleinen Terz, der Quinte und der Octave besteht.“

„In der That erhalten wir diese beyden Accorde von der Natur, aber den ersten unmittelbarer als den zweyten. Der erste heißt der große harmonische Vierklang, oder der harte vollkommene Accord; der zweyte der kleine harmonische Vierklang oder der weiche vollkommene Accord.“

§. 129.

Von der Tonart heißet es bey dem Herrn D'alembert S. 19. und 20. „Durch Tonart (Modus) verstehet man nichts anders, als eine gewisse, vermittelt der Progreßion der Quinten, so wohl in der Harmonie als Melodie, unter den Tönen festgestellte Ordnung *). Also machen die drey Töne $f: c: g$ und die harmonischen Töne derselben, d. i. ihre großen Terzen und Quinten die große Tonart c aus.“

„Es kann also durch den Grundbaß oder die Fortschreitung $f: c: g$, worinnen das c in der Mitte stehet, die Tonart c gleichsam abgebildet werden. Auf eine ähnliche Art kann die Tonart g durch den Grundbaß $c: g: d$, und die Tonart f durch die Töne $b: f: c$ vorgestellt werden. Man siehet daraus, daß die Tonart g , oder viel-

*) Diese Beschreibung der Tonart ist gegebene Ursprung der Tonarten. Wir bey nahe eben so komisch, wie der hier anz werden solches künftig deutlich sehen.

310 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert

mehr der Grundbaß dieses Modi zweene Töne mit dem Grundbaße von c gemein hat. Eben die Bewandniß hat es mit der Tonart c .

„Die Tonart c ($f: c: g$) wird wegen ihrer beyden Quinten eine Haupttonart genennet. F und G machen zwe Nebentonarten. — — „

§. 130.

Und von der diatonischen Leiter der Griechen drücket sich Herr D' Alembert S. 21. folgg. folgendermaßen aus: „daraus, daß man in der Fortschreitung der Quinten $f: c: g$ mit fallenden Quinten und steigenden Quarten, und umgekehrt, mit steigenden Quinten und fallenden Quarten procediren kann, folget, daß man nachfolgenden Grundbaß formiren kann: „

$g: c: g: c: f: c: f$

„Ein jeder von diesen Tönen führet nothwendiger Weise seine große Terz, seine Quinte und Octave bey sich, dergestalt, daß, wenn man $z. E. g$ singet, solches so viel ist, als wenn man $g: b: d: g$ sänge. Der Ton c führet die Harmonie $c: e: g: c$ mit sich, und der Ton f die Harmonie $f: a: c: f$. Der Gesang oder der Grundbaß: „

$g: c: g: c: f: c: f$

„giebet also folgenden diatonischen Gesang:

g, c, d, e, f, g, a

„welcher gerade die diatonische Leiter der Griechen ist. Wir wissen nicht, nach was für Grundsätzen sie solche gebildet haben *). Es giebet aber der Augenschein, daß diese Tonleiter aus dem vorhin erklärten Grundbaße erwächst, und daß dieser Baß deswegen mit Recht Grundbaß genennt wird, wie er in der That der ursprüngliche Gesang, und derjenige ist, der das Ohr anführet und welchen sich dieses in dem diatonischen Gesange g, c, d, e, f, g, a vorstellet.

„Diese Wahrheit wird durch folgende Anmerkungen noch mehr Licht erhalten: „

*) Nach was für Grundsätzen die Griechen ihre Tonleitern gebildet haben, das kann uns zu wissen endlich gleich viel seyn. Ich glaube, sie haben sie aus der Hand der

Natur erhalten, und nicht nach Grundsätzen, am wenigsten aus den rameauischen Quinten-Progressionen; denn wer wußte damals etwas von diesen Dingen?

„In dem Gesange: b, c, d, e, f, g, a machen die Töne d und f eine kleine Terz unter sich, die aber nicht so rein, als e und g ist. Gleichwohl fällt diese Alteration der kleinen Terz d:f dem Gehöre nicht verdriesslich, weil dieses d und f, ob sie schon keine reine kleine Terz unter sich machen, dennoch, ein jeder Ton besonders betrachtet, vollkommen reine Consonanzen mit den ihnen gehörigen Tönen des Grundbaßes machen; denn das d aus der Tonleiter ist die reine Quinte von dem a aus dem Grundbaße, und das f aus der Tonleiter die reine Octave von dem a aus diesem Baße.“

„Wenn also die Töne der Leiter nur in Ansehung der Reinigkeit mit den Tönen aus dem Grundbaße vollkommen übereinstimmen: so bekümmert sich das Ohr wenig um die Alteration, deren die Töne der Leiter unter sich fähig sind. Neuer Beweis, daß der Grundbaß der wahre Begleiter des Ohres, und die wahrhafte Quelle des diatonischen Gesanges ist.“

(Man merke sich alles, was hier und im folgenden von diesem so mächtigen Grundbaße vorkommt.)

§. 131.

„Noch mehr, diese diatonische Leiter enthält nur sieben Töne, und steigt nicht bis zum obern h hinauf, welches die Octave des ersten h seyn würde; ein neuer Umstand, wovon man nach den oben festgestellten Grundsätzen Rechenschaft geben kann. In der That, wenn der Ton h dem A in der Leiter unmittelbar nachfolgen sollte, so müßte der Ton G, welcher der einzige ist, aus welchem man dieses h hervorbringen könnte, in dem Grundbaße unmittelbar auf F folgen, als auf den einzigen Ton, woraus man das A hervorbringen konnte. Aber die diatonische Folge von F zu G, kann nicht in dem Grundbaße statt finden.“ — (Herr D'Allembert hat zuvor S. 17. 18. §. 36. zu beweisen gesucht, man könnte in einem Grundbaße nicht füglich von einem Tone zu seiner Sekunde, z. B. von c zu d, oder von d zu e fortgehen. Und auf den daselbst geführten, einem erfahrenen Componisten aber sehr unvollkommenen und bey nahe lächerlichen, Beweis will er sich hier gründen, wenn er sich auf die

312 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Allembert

Ursache bezieht, warum die Accorde f und g nicht auf einander folgen könnten. —) „Folglich können die Töne a und h nicht unmittelbar in der Leiter auf einander folgen.“ (Mit der mit c anfangenden Tonleiter c, d, e, f, g, a, b, c soll es aber eine andere Bewandniß haben, wie wir hernach sehen werden.)

„Um also die Octave vollständig zu machen, fügten die Griechen zu dem Ende unter dem ersten h, den Ton A hinzu, welchen sie von den übrigen Tönen der Leiter unterschieden und Proslambanomenos, das ist so viel, eine vorwärts zugefügte Saite nannten.“

(Was hierauf folget, das betrifft vornehmlich die Tetrachorde der Griechen b, c, d, e und e, f, g, a, welche aber vielmehr in die Eintheilung oder Abzählung der Klanggeschlechter als der Moden oder Tonarten gehören; daher ich auch diese Stelle weglasse, und zu den folgenden, unsere heutige Musik mehr interessirenden, Sätzen übergehe.)

§. 132.

Von der diatonischen Leiter heutiger Zeiten heißt es bey dem Herrn D'Allembert S. 26. „Wir haben gesehen, wie die Tonleiter der Griechen b, c, d, e, f, g, a mittelst des Grundbasses f: c: g, aus nicht mehr, als aus drey verschiedenen Tönen entsprungen. Aber um die heutiges Tages gebräuchliche Leiter c, d, e, f, g, a, b, c hervorzubringen, muß man zu dem Grundbasse nothwendig den Ton b hinzufügen, und mittelst dessen folgenden Grundbaß formiren:

c, g, c, f, c, g, d, g, c.

Hieraus entspringet folgende Leiter:

c, d, e, f, g, a, b, c.

In der That gehöret das e aus der Leiter der Harmonie des Tones c aus dem Grundbasse, das folgende d dem g, das e dem c, und so weiter, zu.“

„Hieraus folget, daß die Tonleiter der Griechen simpler, als die unsrige ist, zum wenigsten in gewisser Absicht, weil die ihrige aus der einzigen Tonart c formiret ist, anstatt, daß die unsrige ursprünglich aus der Tonart c, (f: c: g), und der Tonart g, (c: g: d) zusam-

mengesetzt ist. Man siehet auch, daß diese Leiter aus zweenen Theilen besteht, wovon der eine c, d, e, f, g in dem Tone c, und der andere g, a, b, c in dem Tone g zu Hause ist.,, (Nur Herr D'Alembert kann diesen verkehrten Satz für richtig ausgeben; ein guter Componist wird dieses niemals thun. Ein Componist, der die Stufen g, a, b, c dafür ansehen wollte, wofür sie Herr D'Alembert ansiehet, würde seine Schwäche augenscheinlich verrathen. So ist auch das Urtheil über die Tonleiter der Griechen ebenfalls ganz ungegründet. In der That war das keine Tonleiter, was er dafür ausgiebt. es waren zweene zusammengesetzte Tetrachorde, welche das diatonische Geschlecht vorstellten, und woraus hernach erst die Tonleiter gebildet ward.) „Aus dieser Ursache hat man das g in dieser Leiter zweymal hinter einander gesetzt,, (gleichwohl sollte dieses gar nicht seyn; denn die Tonleiter muß stufenweis fortgehen, nicht in wiederholten Tönen), „das erstemal als Quinte von dem c aus dem Grundbasse; das anderemal als die Octave vom g aus diesem Basse. Uebrigens stehen diese beyden wiederholten Töne g in dem vollkommenen Einklange.,, (Sie können freylich nicht in der Octave von einander stehen; denn das wäre eine schöne Leiter, wenn man nicht von Stufe zu Stufe steigen, sondern von der einen Stufe ein ganzes Stockwerk hinauf springen, und also besorgen müste, Hals und Beine zu brechen. Die Leiter ist schon an sich selbst komisch genug, obschon nicht so gefährlich, weil man eine Stufe, vielleicht um darauf unterwegs auszuruhen, zweymal betreten kann). „Und aus dieser Ursache begnüget man sich, nur ein g davon im Singen auszusprechen, als c, d, e, f, g, a, b, c,, (Hier werden die beyden einförmigen Stufen wieder zusammen gezogen, gleichwohl aber, wie wir gleich sehen werden, aus dem einem Tone abermals ein Ruhebänkchen gemacht.) „Aber dieses verhindert nicht, nach dem Tone f einen ausgedruckten oder darunter verstandenen Ruhepunkt anzubringen.,, — — (Alles, was hiernächst folget, müssen wir, um Weitläufigkeit zu vermeiden, und auch, weil es nicht sonderlich in unsere Materie einschlägt, anist übergehen.)

§. 133.

Wir kommen nun auf die kleine oder weiche Tonart, von welcher Herr D'Alambert S. 39., seiner angenommenen Hypothese nach, sich folgendermaßen erklärt:

„Es ist dargethan worden, daß die Natur vermittlest der Erklirung der Saite die große oder harte Tonart unmittelbar ertheilet, und daß sie durch die Erzitterung der Unterduodecime und großen Unterdecimeseptime die kleine oder weiche Tonart anzeigt.“ — — (Man sehe oben §. 128. die zweite vermeyntliche Erfahrung nach, auf welche sich Herr D'Alambert hier beziehet, und welche ich hier nicht wiederholen will.)

„Folglich führet uns die Natur, indem sie durch die Erzitterung dieser Duodecime und Decimeseptime die kleine Tonart anzeigt, zu gleicher Zeit, so viel als möglich, zu dem Haupttone C zurück, um die weiche oder kleine Tonart zu formiren; weil nämlich diese Duodecime und Decimeseptime, wenn sie während der Erzitterung erklingen sollten, nichts anders, als den Ton c hervorbringen würden.“ (Man merke sich hier den Ausdruck so viel als möglich; man sieht den Zwang gar leicht, mit welchem man eine Sache, die nicht viel werth ist, oder für die man wenig oder nichts zu sagen wußte, beschönigen will. Man würde sich daher nicht sehr irren, wenn man lesen wollte, so wenig als möglich.)

„Es ist zwar gewiß, daß der Hauptton in dieser neuen Tonart nicht der Hauptton seyn wird, indem im C dur die große Terz E, nicht aber die kleine Terz es erklinget. Aber in Ermangelung dieses Platzes, nimmt er denjenigen ein, der hier gewissermaßen der vornehmste ist, weil er die neue Tonart ausmachtet, und solche von der großen unterscheidet. Das E wird nämlich zur kleinen Terz des Grundtones, und dieser Grundton wird a seyn.“ (Welches Galimathias, um zwei himmelweite Tonarten, als F moll und A moll zusammenzubringen!) „Noch mehr, die große Terz E vom C wird zur Quinte des Grundtones; und die Quinte ist es, wie wir gesehen haben, die sowohl der Harmonie als Melodie Gesetze vorschreibt.“

Folglich hat der Ton \underline{c} allen möglichen Antheil an der Bildung dieses neuen Geschlechts.,, (Sollte wohl heißen: dieser neuen Tonart. Vermuthlich ein Druckfehler; denn mich dünkt, man könne Geschlecht und Tonart sehr leicht von einander unterscheiden, und daß derjenige, der dieses nicht kann, nicht über musikalische Materien, commentiren sollte. — Doch wir haben schon ein paarmal gesehen, wie wenig Unterschied Herr D'Allembert unter Geschlecht und Tonart zu machen weiß.)

§. 134.

Nun folget eine Anmerkung über die Uebereinstimmung oder Verwandtschaft der kleinen Tonart $\underline{a}, \underline{c}, \underline{e}$ mit der großen Tonart $\underline{c}, \underline{e}, \underline{g}$ und über die Nebentonarten; mit der wir uns aber nicht aufhalten wollen. Hierauf heißet es weiter:

„Man bemerke annoch, daß, wenn man vermittelst der Terz aus einem Tone in den andern gehet, es sey auf- oder absteigend, z. B. aus dem \underline{c} ins \underline{e} , oder \underline{a} ; aus dem \underline{e} ins \underline{c} ; oder aus dem \underline{a} ins \underline{c} , daß die große Tonart sich alsdann in eine kleine, oder die kleine in eine große verwandelt.,,

„Man könnte uns allhier zweene Einwürfe machen, die wir beantworten wollen, ob sich gleich ihre Auflösung ohne Mühe aus unsern Grundsätzen ergiebet.,,

„Erster Einwurf.

„Wir haben augenblicklich gezeiget, wie, vermittelst der Erzeugung der weichen Tonart, die Töne \underline{c} und \underline{a} einander in dem Grundbasse auf einander folgen können; nachdem gleichwohl oben gesaget worden, daß die Vierklänge $\underline{c}, \underline{e}, \underline{g}, \underline{c}$ und $\underline{b}, \underline{fis}, \underline{a}, \underline{b}$ nicht auf einander folgen können, weil das \underline{a} des zweyten Accords nicht auf \underline{c} folgen kann. Wie reimt sich dieses zusammen? Es verstehet sich dieses auf folgende Art:

In der Folge der beyden Accorde $\underline{c}, \underline{e}, \underline{g}, \underline{c}$ und $\underline{b}, \underline{fis}, \underline{a}, \underline{b}$ machet das \underline{a} , weil es nothwendig die Quinte von \underline{b} ist, gegen das \underline{c} eine sehr alterirte kleine Terz, — und diese Alteration ist Schuld, daß das Ohr Mühe hat, diese Folge mit Vergnügen zu vernehmen.

316 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

Hingegen in der Folge der Accorde c, e, g, c und a, c, e, a stellen uns die mit a verbundenen Töne c und e dieses a als eine reine kleine Terz vom c vor, wodurch alsdann das zugleich befriedigte und durch die den beyden Accorden gemeinen Töne c und e , hintergangene Ohr von selbst den Mangel des Tones a gleichsam ersetzt, und denselben zu einer reinen kleinen Terz machet. „

„Zweyter Einwurf.

„Wir haben bemerkt, daß, indem c, e, g die große Tonart giebet, die Töne f, a, c die kleine Tonart geben. Gleichwohl hat die Tonart f, a, c keine Ähnlichkeit mit dem Tone c ; und überdieses hat es das Ansehen, als wenn wir die Tonart f, a, c selber verlassen, um die aus a, c, e die die Natur nicht giebet, an ihre Stelle zu setzen. Wir beantworten diese beyden Anmerkungen folgendergestalt:

1) Die kleine Tonart f ist von der großen Tonart c nicht so sehr entfernt, als man wohl glaubet. Es ist sehr möglich, zweene Gesänge, einen aus c dur und den andern aus f moll unmittelbar und auf eine das Ohr ergegende Art hinter einander folgen zu lassen. Der Herr Rameau hat solches in der Oper Pygmalion (und zwar erst im Jahr 1748.) in einer auf ein Rigaudon folgenden Sarabande bewiesen.* „

„2) Die Natur thut nichts anders, als daß sie uns vermittelst der Erzitterung der Saiten f und a , oder vielmehr der Octaven derselben, die kleine Tonart anzeigt; aber durch die Art, als diese Saiten erzittern, führet sie uns, so viel als möglich (man lese, wie schon gesagt, lieber: so wenig als möglich), zu dem Tone c zurück, — und zwar dergestalt, daß

*) Herr Hesse hatte solches vorlängst, nämlich im Jahre 1730. und also 18 Jahre vor dem Herrn Rameau in seiner Simfonie zur Cleofide bereits gethan. Der erste Satz dieser Simfonie war aus dem G moll, und der letzte Satz wieder aus D dur. Nun ist G die Unterdominante vom D , und folglich hat es damit eben die Verwandniß,

wie mit dem C und F des Rameau. Doch dieses ist gar nichts besonders, denn dergleichen geschieht gar oft und von vielen Componisten; am wenigsten ist es ein Beweis der nahen Unverwandschaft dieser beyden Tonarten, oder der damit gerechtfertigten, aber nicht erwiesenen Erzeugung der Töne.

sie uns gleichsam nöthiget, in der neuen Tonart, dem ϵ die Stelle der kleinen Terz einzuräumen; eine Stelle, die die vornehmste (oder vielmehr die einzige) ist, welche der Ton ϵ darinnen einnehmen kann. — „

§. 135.

Endlich von der diatonischen Leiter der kleinen Tonart redet Herr D'Alembert S. 43. folgendermaßen:

„Wir haben gesehen, wie aus den drey Tönen f, c, g , vermittelst des Grundbasses g, c, g, c, f, c, f die diatonische Tonleiter: h, c, d, e, f, g, a entstehet. „ Wir wollen anjeko die drey Töne, d, a, e , welche die Tonart a ausmachen, nehmen, und daraus folgenden Grundbaß, der dem vorhergehenden ganz ähnlich ist, zusammensetzen, als:

e, a, e, a, d, a, d .

Wir wollen, so wie bey der ersten Scala der großen Tonart, über diese Töne einen von ihren harmonischen Tönen setzen, doch mit dem Unterschied, daß das d und a aus dem Grundbasse die kleine Terz bekommen, um die kleine Tonart zu bilden. Wir werden alsdann folgende diatonische Leiter erhalten:

g, a, b, c, d, e, f .

„Das zu dem ϵ des Grundbasses gehörige g macht gegen dieses e eine große Terz, ob die Tonart gleich klein ist, aus der Ursache, weil die Terz von der Quinte des Grundtones groß seyn muß, wenn diese Terz zu dem Grundtone a hinaufsteiget. „ (Weil, wie er sich im vorigen erkläret hat, diese große Terz der Dominante, welche mit dem Stammtone einen großen halben Ton formiret, aus dieser Ursache die tonbezeichnende Note, weil sie den Stammton ankündigt, und vor der Cadenz vorhergeheth, insgemein aber der unterhalbe Ton, oder das Subsemitonium, oder auch Semitonium Modi, wie wir an einem andern Orte angemerket haben, genennet wird. Von dieser ganzen Demonstration, die Entstehung der diatonischen Leiter der kleinern Tonart betreffend, die aber so ungegründet als unnöthig und erzwungen ist, auch ganz und gar nicht dem Ursprunge derselben gemäß ist, wollen wir hernach reden.)

318 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

„Man bemerkt zwischen dieser Leiter:

gis, a, b, c, d, e, f,

und der mit ihr übereinkommenden aus der harten Tonart:

b, c, d, e, f, g, a,

so gleich diesen Unterschied, daß die beyden letzten Töne der ersten Tonleiter, e und f, nur einen halben Ton unter sich machen, anstatt, daß zwischen den beyden letzten Tönen der zweyten Tonleiter g und a ein ganzer Ton vorhanden ist. Aber es ist dieses nicht der einzige Unterschied dieser beyden Tonarten.

„Um diese Unterschiede zu entwickeln, und die Ursache anzugeben, wollen wir damit den Anfang machen, daß wir eine, mit der zweyten harten Tonleiter übereinkommende neue diatonische weiche Tonleiter formiren.“ (Unnöthige Mühe! beyde Tonleitern oder wenigstens der Ursprung derselben, welcher die Leiter des diatonischen Geschlechts, welche beyde Tonleitern in sich fasset, und gebildet hat, waren schon vor mehr als 2000 Jahren, ehe noch eine menschliche Seele von einem Grundbasse etwas wissen konnte, in der Natur vorhanden, und brauchten keine neue Geburthshelfer. Ueberdies, was wußten die alten Griechen vom Grundbasse?) „Die harte Tonleiter ist:

c, d, e, f, g, a, b, c.

Diese letzte ist, wie wir gesehen haben, mit Hülfe des Grundbasses f, c, g, d, in folgender Stellung gebildet worden:

c, g, c, f, c, g, d, g, c.

(Mit aller Hochachtung für den Herrn D'Alambert, dieser vermeynte Grundbaß ist aus der obigen Tonleiter, als der Grundmelodie entsprungen. So ist es auch mit dem folgenden Grundbasse, aus dem die weiche Tonleiter soll entsprungen seyn. Man kann schon hieraus die Trefflichkeit und Gründlichkeit dieses Rameauischen Systems oder dieser neuen Theorie der Töne erkennen, weil sie alles umkehret, und aus elenden Grundbässen melodieuse Tonleitern, die doch vorlängst vorhanden waren, erfinden lehret.)

„Wir nehmen den Grundbaß d, a, e, b und stellen ihn folgendergestalt:

a, e, a, b, a; e, b, e, a.

hieraus entspringet folgende Leiter:

a, b, c, d, e; e, fis, gis, a.

E machet darinn eine kleine Terz gegen das ihm zugehörige a aus dem Grundbasse, und dieses charakterisiret die kleine Tonart. Gis machet die große Terz gegen e aus dem Grundbasse, weil gis zu a hinaufsteiget. „ (Diese Ursache ist so lächerlich und gezwungen, daß sie nicht einmal verdienet anatomiret zu werden.)

„Man bemerket in dieser Leiter annoch ein in der erstern nicht vorhandenes fis. Denn in

gis, a, b, c, d, e, f,

ist das natürliche f. Dieses kömmt daher, weil in der einen Leiter zu dem d aus dem Grundbasse eine kleine Terz und folglich f; in der andern aber zu dem b aus dem Grundbasse eine Quinte, und folglich fis gehdret. „ (Diese Ursache ist wieder sehr elend; denn warum hat man der Melodie der Tonleiter keinen andern Baß gegeben? oder warum hat man die Melodie einem unschicklichen Basse unterworfen?)

„Die beyden Leitern der weichen Tonart sind annoch in dieser Absicht mehr von einander unterschieden, als die beyden Leitern der großen Tonart, weil man die Differenz eines halben Tones zwischen den beyden Leitern dieser letztern nicht bemerket. Wir haben keinen andern Unterschied darinnen wahrgenommen, als daß das a in Ansehung seines numerischen Werthes etwas differiret; aber diese Differenz betrifft bey weitem keinen halben Ton. „ (Diese Differenz ist auch so klein und unerheblich, und zugleich so verschieden, daß diese Anmerkung des Herrn D'Alemberts ganz überflüssig wird; denn wer weiß nicht, daß diese Differenzen der Stufen vielleicht in den Tonleitern der meisten Stammtöne verschieden sind?)

320 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

§. 136.

„Hieraus siehet man, warum in der kleinen Tonart im Hinaufsteigen fis und gis genommen wird. Es ist auch das f in der ersten Leiter:

$\text{gis}, a, b, c, d, e, f,$

nur deswegen natürlich, weil man von dem f , nicht zum gis hinaufsteigen kann.,, (Gewiß abermals eine so sehr elende Ursache, daß sie auch keine Untersuchung verdient! Und man siehet auch überall, je weiter Herr D'Alambert kommt, wie wenig er von der Harmonie, wie wenig er vom Kern der Musik weiß. — Aber mußte denn dieser sonst gelehrte Mann ein Tonlehrer seyn?)

„Es hat im Heruntersteigen nicht eben die Bewandniß damit; denn die Quinte e des Stammtones soll nur alsdann die große Terz gis bey sich haben, wenn dieses e auf den Stammton heruntersteiget, um eine vollkommene Cadenz zu machen; und in diesem Falle steigt man vermittelst des gis zu dem a hinauf. Aber der Grundbaß a kann im Heruntersteigen die Leiter a, b machen, wenn man von diesem a nicht zu a wieder hinaufsteiget. Auf gleiche Art giebet der Baß b, a die Töne f, e im Heruntersteigen.,,

„Man siehet hieraus, warum in der weichen Tonart im Heruntersteigen nicht gis und fis , sondern a und f natürlich sind.,, (Man siehet dieses hieraus noch lange nicht. So lange ich zu einer Melodie mancherley Bässe setzen, und so lange auch zu einem Basse mehr als eine Melodie erfunden werden kann: so lange wird auch die angegebene Ursache dieser Art des Heruntersteigens nicht hinreichend bleiben. Das eine fließet aus dem andern. Man spüre der Natur der Tonleiter besser nach, so wird sich auch eine bessere Ursache, ob schon nicht die einzige, entdecken lassen.)

„Uebrigens kann man in der diatonischen Leiter der weichen Tonart im Heruntersteigen, als:

$a, b, f, e, d, c, b, a,$

das a als eine manierliche Note betrachten, die nur des Geschmacks und der Bequemlichkeit wegen, diatonisch auf b herunterzugehen,

hinzugefüget worden ist. Es wird dieses aus dem Grundbasse erhalten:

a, b, a, b, a, e, a,

woraus die folgenden Töne entspringen:

a, f, e, b, c, b, a,

welche man als die wahre Leiter der weichen Tonart, im Heruntersteigen betrachten kann, und welcher das \sharp zwischen \flat und \natural nur zu Beybehaltung der diatonischen Ordnung hinzugefüget wird.,, (Nichtsweniger als dieses. Die absteigende diatonische Octave ist die wahre Leiter der kleinen oder weichen Tonart, und folglich ist das \sharp zwischen dem \natural und \flat nicht umsonst vorhanden, noch des Geschmacks und der Bequemlichkeit wegen eingerücktet worden. Es ist also ein in der Tonleiter unentbehrlicher Ton. Aber der liebe Grundbass, auf den alles ankommen soll, und der nach dem ganz ungegründeten Urtheile des Herrn D'Alemberts die diatonische Leiter der Tonarten bestimmen oder erzeugen soll, erforderte diese und dergleichen augenscheinliche Unrichtigkeiten. Wenn man in die alten Zeiten zurückgegangen wäre, da noch an keinen Grundbass gedacht werden konnte (wiewohl ein dergleichen erdichteter Grundbass ist und bleibt immer ein Hirngespinnst), und gleichwohl die diatonische Octave, man merke diesen Umstand! als Melodie, und zwar nicht bloß als Melodie, sondern zugleich als der Grund der daraus fließenden Harmonie, vorhanden war; wenn man nur daran gedacht, ich will nicht sagen, solches gewußt, hätte: so würde man diese ohne Grund getadelte absteigende Leiter der kleinen Tonart selbst für die Grundnoten angesehen, und folglich nicht den vollständigen Ambitum Modi minoris verkannt haben.)

§. 137.

Ich habe nun die auf den Ursprung und die Quelle der Tonarten sich beziehenden Sätze des Herrn D'Alemberts mit allem Fleiße fast von Wort zu Wort eingerückt, damit man das System desselben von dem Ursprunge derselben, aus der Erzeugung der Töne und dann aus einem erdichteten Grundbasse; doch nicht nur den Ursprung

322 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert

der Tonleitern allein, sondern auch der Melodie selbst, aus einem solchen in Gedanken erzeugten Grundbasse; und dann, wie er hernach sich weiter erkläret, auch aus einer (vermeynten) Harmonie, desto besser verstehen kann. Damit ist nun auch der vorgebliche Ursprung der Dissonanzen verbunden, und dann die Hypothese von den so genannten Grundaccorden, woraus alle mögliche Harmonieen, und daraus ferner alle Melodieen entspringen sollen. Der erste Grundaccord ist der harmonische Drey- oder Vierklang; der zweyte der Septimenaccord und der dritte der Sextquintenaccord; welchen letztern aber Herr Marpurg mit Recht nicht für vollständig annehmen will. Weil nun der Septimenaccord von solcher Wichtigkeit seyn soll, und Herr Marpurg in seinem schon angeführten Handbuche ihn zur einzigen dissonirenden Grundharmonie annimmt, und daraus alle andere dissonirende Harmonieen oder Accorden herleitet: so muß ich ihn über diese Materie selbst reden lassen. Er spricht in seinem Handbuche S. 29. u. folg.

„Es fraget sich, welches die Grundharmonieen sind, auf welche man alle übrige zurückführen kann? Diese Grundharmonieen sind:

„1) Der harmonische Dreyklang, eine dreystimmige Grundharmonie; und die nur alsdann ein Vierklang oder gemeiner Accord genennet wird, wenn die Octave vom Basse hinzugehan wird.“ (Man könnte vielleicht richtiger sagen: wenn der Grundton in einer vierten Stimme verdoppelt wird.)

„2) Der Septimenaccord, eine vierstimmige Grundharmonie.“

„Daß es nicht mehr, als zwey Grundaccorde geben könne, ist daraus klar, weil man nur zweyerley Arten von Intervallen hat, consonirende und dissonirende.“ (Sollte es nicht noch eine dritte Art von Intervallen geben? Ich weiß nicht, ob wir alle die kleinsten und größten Intervalle insgesamt so schlechtthin und ohne Unterschied unter die dissonirenden rechnen sollen? Doch um Verzeihung! ich sollte gesagt haben: verminderte und übermäßige Intervallen.)

„So wie der harmonische Dreyklang aus zwey übereinander gebaueten Terzen erwächst, wie man in dem Accorde $\left\{ \begin{array}{l} b \\ h \\ g \end{array} \right.$ siehet, wo sich die beyden Terzen $g = h$ und $h = b$ finden: so entspringet der Septimenaccord aus drey übereinander gesetzten Terzen, oder welches einerley ist, er entspringet aus dem harmonischen Dreyklange, wenn demselben noch eine Terz über der Quinte zugefüget wird, z. E.

$$\left\{ \begin{array}{l} f \\ b \\ h \\ g \end{array} \right.$$

die dritte Terz ist allhier $b = f$. Die Septime ist also die Quelle aller Dissonanzen, und derjenige, der dieses zuerst öffentlich gelehret hat, ist der berühmte Tonkünstler in Frankreich Herr Rameau in seinem 1722 zu Paris ans Licht gestellten *Traité de l'Harmonie.*, (Ich mag hier nicht erklären, in welchem Tone Herr Marpurg geredet hat; denn wer denkt hier nicht an das Tröstliche: Seht ihr meine Herren! Wenn die ganze musikalische Welt darinn einstimmig, und die Sache wirklich wahr wäre, daß Rameau gleichsam *divino quodam instinctu*, wie ehemals wegen einer andern, aber eben so unrichtigen Sache, vom Pythagoras gesaget ward, zuerst entdeckt hätte, die Septime wäre die erste Dissonanz, da sie es gleichwohl nicht ist: so könnte man diese Rotomontade noch hingehen lassen; allein da so sehr viel dagegen zu sagen, die Sache überdieß falsch und ungegründet ist: so würde Herr Marpurg vielleicht besser gethan haben, wenn er seinen übertriebenen Beyfall nicht so laut hätte schallen lassen. Man muß nicht eher Triumph! singen, als bis man den Sieg erhalten hat.)

„Wenn man der Art, wie die Natur die zwey ersten Zusammenstimmungen durch etliche über sich gebaute Terzen hervorbringet, unterwärts nachfolget, und unter den Grundton des Septimenaccords eine Terz sezet, zum Exempel

$$\frac{9}{7} \frac{f}{b}$$

$$\frac{5}{3} \frac{h}{g}$$

Grundton des Septimenaccords.

$\frac{e}{c}$ hinzugefügte Terz von unten:

324 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert

so entstehet daraus ein fünfstimmiger Accord, der nach dem Intervall, das der höchste Ton gegen den tiefsten macht, ein Nonenaccord genennet wird. Gehet man weiter, und setzet unter den Baß dieses Nonenaccords eine neue Terz,

$$\begin{array}{r}
 3. \text{ C. } \frac{11}{9} \frac{f}{b} \\
 \frac{7}{5} \frac{h}{g} \\
 \frac{3}{c} \text{ Grundton des Nonenaccords.} \\
 \hline
 \frac{c}{c} \text{ hinzugefügte Terz von unten:}
 \end{array}$$

so entstehet daraus ein sechsstimmiger Accord, der nach dem Intervall, das der höchste Ton gegen den tiefsten macht, ein Undecimenaccord genennet wird.,, (Andere Componisten, zum Beyspiel, Herr Bach in Hamburg, würden diesen Accord austreichen, und dafür den Quartseptimenaccord hinsetzen, ob er schon kein solch großes Geschlechtsregister aufzuweisen hat). „Gehet man aber weiter, und setzet unter den Baß dieses Undecimenaccords eine Terz; so entstehet daraus ein siebenstimmiger Accord, der nach dem Intervall, das der höchste Ton gegen den tiefsten macht, ein Terzdecimenaccord genennet wird.

$$\begin{array}{r}
 3. \text{ C. } \frac{13}{11} \frac{f}{b} \\
 \frac{9}{7} \frac{h}{g} \text{ (gis)} \\
 \frac{5}{3} \frac{c}{c} \text{ Grundton des Undecimenaccords.} \\
 \hline
 \frac{a}{a} \text{ hinzugefügte Terz von unten:}
 \end{array}$$

„Diese drey neuen dissonirenden Accorde aber, ob sie schon die äußerlichen Merkmale eines Grundaccords haben, nämlich, daß sie terzenweise zusammengesetzt sind, sind deswegen doch keine eigentliche oder Hauptgrundaccorde, sondern neue Nebengrundaccorde. Daß sie terzenweise über einander gebauet sind, davon ist die Ursache, daß sie zusammengesobene Septimenaccorde sind. Der Nonenaccord nämlich besteht aus zwey Septimenaccorden, der Undecimenaccord aus dreyen, der Terzdecimenaccord aus vieren.

Man nehme z. E. den Nonensatz $\left\{ \begin{array}{l} \frac{f}{b} 9 \\ \frac{b}{g} 7 \\ \frac{g}{e} 5 \\ \frac{e}{c} 3 \end{array} \right.$

So findet sich darinnen der Septimenaccord vom $\frac{f}{b}$,

nämlich: $\left\{ \begin{array}{l} \frac{f}{b} 7 \\ \frac{b}{g} 5 \\ \frac{g}{e} 3 \end{array} \right.$

und der von $\frac{g}{e}$, als: $\left\{ \begin{array}{l} \frac{b}{g} 7 \\ \frac{g}{e} 5 \\ \frac{e}{c} 3 \end{array} \right.$

Man nehme ferner den Undecimenaccord $\left\{ \begin{array}{l} \frac{f}{b} 11 \\ \frac{b}{g} 9 \\ \frac{g}{e} 7 \\ \frac{e}{c} 5 \\ \frac{c}{a} 3 \end{array} \right.$

so findet sich außer beyden iſterwähnten Septimenaccorden, annoch folgender $\left\{ \begin{array}{l} \frac{b}{g} 7 \\ \frac{g}{e} 5 \\ \frac{e}{c} 3 \end{array} \right.$ und ſo weiter. — „

Hierauf geſtehet Herr Marpurg: „daß dieſe fünf-ſechs- und ſiebenſtimmige Sätze nicht für Hauptgrundharmonieen gehalten werden könnten, weil, da alle mögliche Intervallen innerhalb dem Bezirk einer Octave erzeugt werden, alle daraus entſpringende Harmonieen, ſie haben Namen, oder ſie ſeyn ſo vielſtimmig, als ſie wollen, binnen dieſem Bezirk, und nicht außerhalb demſelben zu Hauſe ſeyn, und ihren Grund haben müſſen.“ — Man merke ſich dieſe wichtige und vollkommen gegründete Stelle, weil wir hernach Gebrauch davon machen werden.

§. 138.

So viel wird hinreichend ſeyn, und das System der Herren D'Alembert und Marpurg nach den urſprünglichen Grundſätzen des Herrn Rameau, in ſo fern es den Urſprung der ganzen Harmo-

nie oder eigentlicher zu reden, I. die Erzeugung der Dur- und Molltöne, aus der Sympathie der Töne, wie auch den damit verbundenen Ursprung der harten und weichen Tonarten; und II. alle daraus fließende con- und dissonirende, und unter diesen vornehmlich die beyden Grundharmonieen, nämlich a) den vollkommenen Drey- oder Vierklang, als die consonirende und b) den Septimenaccord, als die dissonirende Hauptgrundharmonie betrifft. Wobey wir zugleich zu bemerken finden, daß III. aus diesem System, so wie Herr D'Alembert es selbst zu behaupten sucht, erhellen soll: es müsse die Melodie aus der Harmonie erzeugt werden; daß sie folglich nicht für sich selbst erfunden, sondern bloß und allein durch die vorausgesetzten Grundbasnoten hervorgebracht werden müsse. — Wir wollen nunmehr die beyden ersten Sätze, die die Erzeugung der Töne und den Ursprung der Tonarten und der Harmonie betreffen, nach und nach betrachten, und darüber einige Anmerkungen machen, um zu sehen, ob sie so wichtig, so allgemein und so wahr sind, als man vorgeben will. Den dritten Satz werde ich in der zwoten Abtheilung dieser Betrachtung, die im zweeten Theile folgen soll, untersuchen.

§. 139.

Was nun I. die Erzeugung der Dur- und Molltöne oder Accorde, die sich auf die Sympathie der Töne gründen soll, betrifft: so bin ich der Meynung, daß man, ohne eben diese Sympathie selbst, welche die Natur vielleicht wirken, oder hervorbringen kann, und die also in der Natur gegründet seyn kann, läugnen zu dürfen, gar wohl daran zweifeln könne. Der Versuch, oder die Erfahrung, womit man den Ursprung des Duraccords oder der Durharmonie beweisen will, mag auch gewißermaßen seine Richtigkeit haben; auch dieses kann man zugeben, nur den Contraviolon und das Violoncell wollte ich wohl verbitten; denn diese beyden Instrumente sind zu den vorgeschlagenen Versuchen zu ungewiß, und folglich zu betrügerisch. Mit dem Versuche wegen der Mollaccorde oder Mollharmonie sieht es hingegen sehr zweifelhaft, wo nicht gar ganz ungewiß

aus, weil er von vielen zwar angestellet worden, aber immer schlecht, oder doch wenigstens nicht so überzeugend ausgefallen ist, als daß man sichere Schlüsse darauf bauen könnte; welches man ohnedieß nicht mit Grunde thun könnte, weil er sich nicht so wohl auf eine Sympathie der Töne, als vielmehr auf vorher dazu eingestimmte Saiten gründet; welche endlich noch wohl in Bewegung zu setzen wären; doch aber nicht so leicht von oben, als von unten, nämlich von einem tiefern Tone. Auch macht die Dunkelheit, in welche er, wegen der nur schwachen scheinbaren Erzitterung der darnach gestimmten Saiten, gehüllet ist, ihn viel zu unsicher; wem aber die Einbildung dabey zu Hülfe kommt, dem wird er weder unsicher noch zweifelhaft scheinen. Doch dieses ist, ihn zu beweisen, und zum Grunde der Molltöne anzunehmen, noch lange nicht hinreichend. Und endlich gesetzt, daß auch die in die angegebenen Töne gestimmten Saiten oder Körper erzittern sollten: folget denn daraus, daß der Versuch beweisend ist? Ich meyne ganz und gar nicht. Denn wenn sie nicht auch zugleich mit erklingen, wie sie bey dem erstern mit dem Contravio- lon oder Violoncell angestellten Versuche, dem Vorgeben nach, erklingen: so ist der Versuch nicht von der Beschaffenheit, daß man ihn zum Beweise der Erzeugung der Molltöne annehmen kann. Das bloße Erzittern, zumal da es nicht sehr merklich ist, kann auch aus andern physikalischen Ursachen entstehen, und also vielleicht am wenigsten von der so genannten Sympathie der Töne. Kurz: dieses Experiment ist so beschaffen, daß es nur bey Unwissenden oder Leichtgläubigen Bewundrung erwecken kann; man müßte denn das Zutrauen bewundern, welches diejenigen Gelehrten, die solches zur Quelle eines wichtigen Beweises machen, darauf setzen. — Und endlich, ich will einmal setzen, es wäre alles ganz untrüglich, und so überzeugend gewiß, daß auch nicht der allergeringste Zweifel dagegen erregt werden könnte: beruhet denn darum der Grund und der Ursprung der Molltöne und Molltonarten darauf? Gewiß, eben so wenig, als der erste Versuch oder die erste Erfahrung, in Ansehung der Durttöne, so richtig er auch, doch besser auf dem Monochord,

328 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert

wovon ich zuletzt reden werde, als mit dem Contraviolon oder Violoncell, zutreffen könnte, der Grund oder der Ursprung der Dur- und der harten Tonart seyn kann; beyde Erfahrungen mögen übrigens in der so genannten Sympathie der Töne so sehr gegründet seyn, als sie wollen.

§. 140.

Aber was ist denn diese Sympathie der Töne? — — Davon wollen wir hernach reden. Wir wollen zuvor die Frage untersuchen, wie lange oder seit wann die Dur- und Molltöne in der Welt bekannt gewesen sind? — Ich glaube, ein jeder, der nur ein wenig Ueberlegung besizet, oder auch nur ein einziges vor etwa sechzig bis hundert oder mehr Jahren, und also noch vor den Zeiten des Herrn Rameau über die Musik geschriebenes Büchlein gelesen hat, älterer Bücher nicht zu gedenken, wird ohne Bedenken gestehen müssen: es wären die Dur- und Molltöne, und also auch die daraus fließenden harten und weichen Tonarten nicht etwan nur eben so lange, sondern vielmehr eben so lange, als der Musik in der ältesten geistlichen und weltlichen Geschichte gedacht wird, bekannt und im Gebrauche gewesen; und folglich haben wir mehr als tausend Jahre vorher, ehe Herr Rameau seine sinnreiche Entdeckung zur Welt gebracht und bekannt gemacht hat (denn dieses geschah erst im Jahr 1721. der christlichen Zeitrechnung), Dur- und Molltöne und harte und weiche Tonarten, oder doch wenigstens zweyerley diatonische Leitern, gehabt; sie mögen nun vor so langer Zeit, ihrem eigentlichen Namen nach, bekannt und gebräuchlich gewesen seyn, oder nicht; denn das thut zur Sache nichts. Von den Octavengattungen der Alten will ich nicht einmal reden. Genug sie sind so lange man Musik gekannt, oder gesungen und gespielt hat, wirklich vorhanden gewesen, und haben ihrer Natur nach existirt. Sind sie nun also vorlängst vorhanden gewesen, und haben unsere Vorfahren vor mehr als tausend Jahren sich ihrer bey der Ausübung ihrer Musik bedienet, wie es nicht anders gewesen seyn kann; und haben sie endlich immer nach und nach alles, was sie Melodie und endlich auch Harmonie nenn-

ten, und also nach und nach alle ihre Ausübung darauf gebauet, wie denn solches wohl kein vernünftiger Mensch wird läugnen können: Wie kann das Geheimniß, woraus alles dieses, und folglich auch die so sehr gerühmte Sympathie der Töne, nebst allen ihren merkwürdigen Folgen herrühret, nur erst in einer so eingeschränkten Reihe von fünfzig Jahren entdeckt oder erfunden worden seyn? — Daß wenigstens bereits in den schönen Zeiten Griechenlands die Dur- und Molltonarten bekannt gewesen sind, davon werden wir durch die uns übrig gebliebenen alten griechischen Schriften über die Musik, die insonderheit Meibom gesammelt und herausgegeben hat; anderer, die wir der Aufmerksamkeit und dem Fleiße eines Wallis zu danken haben, nicht einmal zu gedenken, zur Gnüge, und ohne, daß der geringste Einwurf dagegen statt finden kann, überzeuget. Oder sollen vielleicht die alten Modi und genera oder Octavengattungen und Klanggeschlechter nicht dabey in Betrachtung gezogen werden? Zeigen uns nicht die verschiedenen Tonleitern und Octavengattungen, ob sie schon zwar nicht alle mit der Beschaffenheit unserer heutigen, aber doch lange vor den Zeiten eines Rameau bekannt gewesen, Tonleitern der Dur- und Molltöne übereinkommen (welche gleichwohl Brossard, Masson, Boivin und andere französische Tonlehrer lange vor Rameau kannten und beschrieben haben, und überdieß schon vor mehr als hundert Jahren bekannt gewesen sind.), in den aufbehaltenen Vorstellungen derselben eben diese unsere gebräuchlichen Dur- und Molltonarten, und zwar nach verschiedenen Veränderungen, die aber bloß durch den Ton entstanden, den sie zum ersten oder Stammtöne annahmen, von dem sie die Töne und Stufen in ihren Moden oder Tonarten und Octavengattungen abzählten? — Doch dieses läugnet Herr D'Alembert selbst nicht. Zwar finden wir bey den angeführten ganz alten Skribenten unsern harten und weichen vollkommenen Dreyklang nicht; denn dieser gehdret in neuere Zeiten, nur nicht in des Herrn Rameau Zeitalter; denn sonst könnte er Anspruch darauf machen. Er ist vielmehr schon manche hundert Jahre vor ihm bekannt gewesen, und gebrauchet worden; noch

30 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

neuere Zeiten haben ihn aber erst vor etwa zwey oder drey hundert Jahren, und also nach und nach, in sein ickiges Ansehen gesetzt; wiewohl er freylich in diesem Jahrhundert, aber lange vor der Erscheinung des Herrn Rameau, erst allgemein und wichtiger geworden ist, je mehr man den Nutzen und die Nothwendigkeit desselben hat kennen gelernt.

§. 141.

Ich will mich bey den Tonleitern und Octavengattungen der Alten noch ein wenig aufhalten. Sie waren, wenn man nur einen Blick in die alte Geschichte der Musik, oder in die Schriften der alten griechischen Tonlehrer thut, nur ein Werk der Melodie oder des Gesanges; oder man hatte sie vielmehr, so wie auch die alten drey Klang- oder Tongeschlechter, zum Vortheil und zur Aufnahme des Gesanges erfunden, um ihn dadurch ordentlicher zu machen, und die darinn vorkommenden Töne in gewisse Stufen, und diese durch die Klanggeschlechter in gewisse Ordnungen abzutheilen. Dadurch entstand, oder vielmehr, darinn bestand die wahre Theorie der Töne der Griechen, die ihre Musik zu einer Wissenschaft machten; aber hernach ward diese Theorie der Musik durch die Meßkunst zwar künstlicher, aber auch dunkler, weitläuftiger und vielleicht verwirrter gemacht. — Niemand aber gedachte daran, diese Stufen, diese Töne harmonisch zu betrachten, oder sie nach gegebenen oder vorausgesetzten Grundbässen zu ordnen, oder auf- und absteigen zu lassen, und daraus die Melodien der Lieder zu erfinden. Die Natur hatte sie die Stufen eines auf- oder absteigenden Gesanges, so wie auch die Namen der darinn vorkommenden Töne und Intervallen, gelehret; was bekümmerten sie sich also um einen Grundbaß, oder vielmehr, was wußten sie davon, da der Gesang, weßfalls der Grundbaß, der ein Werk der Kunst ist, erst lange nach der Zeit erfunden worden, ihn damals noch nicht nöthig hatte? Also dieser einfache natürliche Gesang (woraus die alten Tonleitern und Octavengattungen bestanden, und woraus unsere neuern Tonleitern oder Octavengattungen noch immer bestehen), den die Alten aus der bald höher bald tiefer

steigenden menschlichen Stimme, die uns angebohren ist, erfunden hatten, oder welchen die Natur selbst sie gelehret hatte, war es vorzüglich und fast ganz allein, was die erste Musik belebte, woraus diese Alten die Melodieen ihrer Lieder durch eine zwar natürliche aber doch mannigfaltige Veränderung derselben erfanden, und woraus sie zugleich die wenigen Töne nahmen, die sie etwa mit einer tiefern Stimme, oder durch eine Art eines Bass- oder andern Instruments, als einer Harfe oder so genannten Lyra (denn Leier ist wohl sehr un- eigentlich geredet, man könnte vielleicht lieber Cytther sagen) zugleich mit hören ließen, und deren ganze Harmonie in nichts anders, als, wahrscheinlicher Weise, nur im Einklange und in der Octave, und höchstens in der Quinte unter der Melodie bestanden haben kann; denn ihre Terzen und Sexten waren noch nicht so temperirt, daß sie gleich den unsrigen in eine angenehme und wohlklingende Uebereinstimmung zu bringen waren. Ihre ganze Harmonie, die nur durch die Melodie erzeugt ward, und folglich auch von ihr abhängig seyn mußte, weil die Kunst keinen Theil daran haben konnte, sollte den Gesang zuweilen nur unterstützen, nur wenig oder nicht begleiten; nur verstärken, nicht verschönern; nur im Tone und im Gleichmaasse erhalten, nicht aber beständig mit ihm fortgehen, noch weniger mit ihm streiten oder concertiren. Diese Harmonie war also ohne Kunst, fast ohne Erfindung, ungesucht, ganz einfach, und folglich nicht im mindesten mit der unsrigen zu vergleichen, und also auch nicht im geringsten mit dem Grundbasse des Herrn D'Allemberts, wodurch man die natürlichen Tonleitern und Octavengattungen soll erfunden haben. Und dieses ist um so viel gewisser, weil nur wenige Töne ihrer Gesänge begleitet werden konnten und sollten; denn ihre tiefgestimmten Instrumente ließen nur zuweilen einen einzelnen Ton hören, und die meisten Töne der Melodie oder des Gesanges giengen ohne Bass- oder andere harmonische Begleitung vorüber; zwar nicht in laufenden Sätzen oder Passagen; denn außer einigen wenigen Verzierungen kannten sie anfangs dergleichen gar nicht. Und diese schwache oder eingeschränkte Harmonie hatte vielleicht mancherley Ursachen;

332 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert
nämlich, weil sie theils mehr auf die Deutlichkeit und Simplicität
des Gesanges sahen, theils auch, weil sie es nicht für nöthig, noch
für eine Schönheit, hielten, den Gesang immer begleiten zu lassen,
und endlich auch wohl am meisten aus dieser Ursache, weil es ihnen
an der Kunst und an rein temperirten Instrumenten mangelte (so
gute harmonikalische Meßkünstler sie auch haben mogten), ihre Ge-
sänge dadurch oder damit zu begleiten, zu erheben oder zu verschö-
nern. Inzwischen hatten sie so wohl, als wir, Einklänge, Sekun-
den, Terzen, Quartan, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven
und auch nothwendiger Weise auch Nonen und Decimen u. s. w.; ob-
schon die meisten dieser Intervalle nicht nach unserer Art temperiret
waren. Und alle diese Intervalle waren meistentheils nur melodisch,
weil sie größtentheils bloß in der auf- oder absteigenden Melodie vor-
handen waren. Die wenigen Intervallen, welche endlich nach und
nach, so wie die Musik erweitert ward, in der Harmonie gebraucht
wurden, waren, wie schon gedacht, der Einklang, die Octave, die
Quinte und die Quarte; nicht aber diese Quarte, die man gegen
den Grundton betrachtet, und die man ist nur unter dem Namen der
Undecime verstanden wissen will, sondern die in der Mitten einer
Harmonie z. B. zwischen $c - s - c$ entstehet, worinn das s und c
eine Quarte ausmacht, und also unsere von den heutigen Componi-
sten so genannte Quarta intermedia oder fundata; diese alte ehrwür-
dige obschon unächte Quarte, warum alle Quartan, welche gegen
den Grundton betrachtet werden, nicht mehr Quartan heißen sol-
len — (denn so verordnen es die neuern musikalischen Gesetzgeber). —
Man kann also mit Recht sagen, daß sie anfangs, wenn wir den
Einklang unter der Octave begreifen, mit dieser und der Quinte
eigentlich nur zwey Intervallen hatten, die sie harmonisch gebrau-
chen konnten; denn obschon mehrere eingeführet oder gebräuchlich
seyn mogten, oder waren, nämlich die Doppeloctave, die Doppel-
quinte und die Doppelquarte: so siehet man doch deutlich genug, daß
alle diese Intervallen nichts anders waren, als die durch die Octa-
ven erhöhten Octaven und Quinten; denn die Quarte war selbst

nichts anders als eine Quinte und nur in einer umgekehrten Vorstellung eine Quarte. Keine Terzen, keine Sexten, und auch, wie man leicht denken kann, noch weniger die Sekunden, Quartan und Septimen, waren zur Harmonie geschickt, und konnten also nur in der Melodie, doch nur nach gewissen eingeschränkten Gesetzen, vorkommen. Der harmonische Gebrauch der Terzen und Sexten, die man sonst in vielen Jahrhunderten unter die Dissonanzen rechnete, ward wahrscheinlicher Weise ungefehr gegen die oder kurz vor den Zeiten des Cicero eingeführet, weil man sie endlich, im Singen und Spielen zu temperiren, gelernet hatte; obschon damals ihre Nation kein äußerliches Kennzeichen des Wohlklanges oder der gehörigen Reinigkeit anzeigte. Wenn also in der Beschreibung der Paraphonie die Terzen- oder Decimen- und Sextenharmonieen vorkommen (denn unter dem Worte Paraphonie begreift man eine aus verschiedenen Stimmen bestehende Harmonie): so geht solches die ältesten Zeiten vor dem Zeitalter des Cicero nicht an. Man kann auch daraus, weil sie nur so wenig die Harmonie erhebende und verändernde Intervallen gebrauchen konnten, oder zu gebrauchen wußten, und weil sie bey der Erfindung ihrer Melodieen am wenigsten an einen Grundbaß dachten, oder sie darauf gründen konnten, den sie, wie schon gemeldet worden, gar nicht kannten, und auch nicht nöthig hatten, ganz richtig schließen: daß ihre vollstimmige Musik, nämlich ihre Symphonie und Paraphonie selbst zu den Zeiten eines Cicero, da sie schon die Terzen und Sexten zu gebrauchen anfingen, noch nicht durchaus, oder von Ton zu Ton, vollstimmig gewesen sey. Sie hatten auch viel zu viel Geschmack dazu, ihre Melodieen oder Musikstücke durch alle Stimmen oder vollstimmig immer auf und nieder steigen zu lassen; wie gleichwohl ein gelehrter Musikverständiger mutmaßet. Wie lächerlich würde eine solche Musik geklungen haben! Zumal da dadurch ein durchgehendes, einförmiges und monotonisches Getöse entstanden seyn würde, welches wir von einer so aufgeklärten Nation, wie die Griechen waren, gar nicht vermuthen können. — Die kleine Stelle aus dem Helian,

334 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert
dem Platoniker, die man zum Beweise der mit der Melodie auf-
oder absteigenden Harmonie anführet, beweiset in der That das gar
nicht, was man damit zu beweisen gedenkt. Sie beweiset nur un-
gefehr nicht mehr als eine Vereinigung zweier oder mehrerer der Höhe
oder Tiefe nach verschiedenen Stimmen: nicht aber, daß diese Stim-
men zugleich mit einander hinauf oder herunter gestiegen wären.
Denn die ähnliche Fortbewegung, durch welche man das $\pi\tau\omega\sigma\iota\varsigma$,
obschon ganz unrichtig, auszudrücken suchet, könnte darum doch
ihre Richtigkeit gehabt haben, obschon nicht alle Stimmen durchaus
zugleich oder mit einander in die Höhe oder Tiefe oder auf und nie-
der gegangen wären; zumal, da in dieser Stelle die Rede von der
Symphonie ist, in welcher damals nur Einflänge, Octaven, Qvinten
und in den Mittelstimmen unter sich auch Qvarten vorkamen.
Wenn also die Melodie und die sie begleitenden tiefern oder auch hö-
hern Stimmen in Octaven, Qvinten und Mittelqvarten sich mit
einander auf- und abbeweget hätten: wie hätte dadurch eine regel-
mäßige und wohlklingende Harmonie entstehen können? Zumal da
die Ohren der Griechen eben so wenig, als die unsrigen, den unmit-
telbaren Fortgang zweier Qvinten vertragen konnten (wie solches
aus einer Stelle bey Aristoteles zu erhellen scheint); und wenn
sie sie auch nur in den Abschnitten oder in den Cadenzen gebrauchet
hätten. Ueberdieses würde eine solche Zusammenstimmung überaus
einförmig ins Gehör gefallen seyn; welche Einförmigkeit dem guten
Geschmacke der Griechen ganz und gar nicht anständig ist, und ih-
nen also nicht vorgeworfen werden kann. Zum Ueberflusse findet
sich in der angeführten Stelle des Melians auch so gar kein Merkmal
einer ähnlichen Fortbewegung, wenn man nicht den Worten Ge-
walt anthun will. Sie heißet eigentlich auf deutsch: Die Sym-
phonie bestehet aus zwey oder mehrern Stimmen, hohen und
niedrigen, die sich durch ihren Fall und ihre Mischung (oder
auch Vereinigung) unterscheiden. Wo ist nun hier die ähnliche
Fortbewegung? —

§. 142.

Man wird mir verzeihen, wenn ich mich bey dieser seltenen Stelle noch ein wenig aufhalte. Ich erhalte eben von einem gelehrten Manne, der der griechischen Sprache vollkommen mächtig ist, und den ich dieser Stelle des Melians des Platonikers wegen zu Rathe gezogen hatte, folgende umständliche Erklärung derselben; für welche ich ihm zugleich, hiermit meinen ergebensten Dank abzustatten, Gelegenheit nehme. Seine Worte sind diese:

Ich habe die griechische Stelle noch einmal mit Aufmerksamkeit angesehen, und finde, daß durchaus von keiner ähnlichen Fortbewegung die Rede ist. Der Mißverstand ist aus den Worten *κατὰ τὸ αὐτὸ* entstanden, welches ad idem d. i. ad concentum bedeutet. Wenn ich die ganze Stelle umschreiben sollte, so würde ich sagen: Die Symphonie sey, nach Melians Erklärung, eine solche Verbindung zweyer oder mehrerer der Höhe und Tiefe nach verschiedenen Stimmen, da sie durch ihr Zusammenfallen oder ihre Mischung ein gemeinschaftliches Drittes, nämlich, den Concent, erzeugen. Hier ist nichts von Fortbewegung noch von Ähnlichkeit, noch von Heruntersteigen und Aufwärtsgehen. Man hat nach meiner Meynung *πτῶσις* und *κράσις* irrig für disjungirte oder einander entgegen gesetzte Worte gehalten, da doch *κράσις* nur das Definitum von der Definition *κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις* ist. Um desto bequemer zu beurtheilen, ob meine Umschreibung recht sey, will ich die Stelle hier nach ihrer Construction hersehen und die wörtlichste Uebersetzung darunter setzen.

<i>Συμφωνία</i>	<i>δέ</i>	<i>ἔστι</i>	<i>κατὰ τὸ αὐτὸ</i>	<i>πτῶσις</i>
Die Symphonie	ist	ein Zusammenhalten	in Eins	
<i>καὶ κράσις</i>		<i>δυσῶν ἢ</i>	<i>πλειόνων</i>	
und eine Vermischung		zwoer oder mehrerer		
<i>φθόγγων</i>	<i>διαφερόντων</i>		<i>ὁξύτητι</i>	
Stimmen,	welche unterschieden sind	nach	Höhe	

καὶ βαρύτερι.

und Tiefe.

Und dieses wird zur Erklärung dieser merkwürdigen Stelle, die man insgemein unrichtig ausgeleget hat, hinreichend seyn.

§. 143.

Eine Stelle des Cicero Lib. III. de Oratore scheint auch meine Meynung sehr deutlich zu bestätigen, wenn es heißt: *Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae, quam certae et severae — etc.* Worinn die molliores flexiones, oder die angenehmen Schleifungen, d. i. das sanfte Ziehen der Töne und die falsae voculae oder die kleinen durch die enarmonischen Töne überhin gehenden Singe- oder Spielmanieren, und folglich gewisse angenehme und geschmackvolle Wendungen der Melodie denen in gleichen ernsthaften Schritten von Consonanzen fortgehenden, Harmonieen entgegen gesetzt werden. Denn wenn, wie Herr Marpurg meynet, unter dem Ausdrucke falsae voculae bloß die kleinen und großen Terzen zu verstehen wären, weil man sie damals noch unter die Dissonanzen zählte: so ist dieses eine nur wenig gegründete Muthmaßung, welche nur alsdann statt finden könnte, wenn wir nicht aus dem Euklides wüßten, daß man sich schon lange vorher gewisser Sehfiguren bedienet hätte; wodurch denn der Gebrauch der Dissonanzen in der Melodie deutlich zu erweisen ist, man mag nun wenig oder mehr Einsicht in die Musik, als Isaac Vossius, besitzen. Es ist überdieß wohl ohne Zweifel deutlich zu sehen, daß nach meiner Erklärung die Beywörter molliores auf flexiones, und delicatiores auf falsae voculae gehen. Warum aber Herr Marpurg in seiner Erklärung dieser Stelle diese molliores flexiones ganz weggelassen hat, dazu muß er wohl seine Ursachen gehabt haben, die ich zu errathen nicht suchen will. — Herr Marpurg hat schon vorher bey der Erklärung der wenigen noch vorhandenen Ueberbleibsel aus der ziemlich alten griechischen Musik selbst gestanden, daß aus der Wendung der Melodieen zu ersehen sey, daß sie nicht durchgehends einen Zusatz von Harmonie zulassen. Er setzt

daben ganz gegründet hinzu, es wäre damit, wie mit den meisten französischen Chansons beschaffen, unter welche man den Bass zwingen müßte, wenn man einen dazu haben wollte. — Aber dieses letztere werden die alten griechischen Virtuosen am wenigsten gethan haben, deren Geschmack und Gehör viel zu fein war, als daß sie ihren Melodien und denen darinn vorkommenden zwar wenigen und kleinen aber unentbehrlichen Verzierungen durch immer fortgehende und sich zugleich mit ihnen auf- und niedergehende Harmonieen solten Gewalt angethan haben. — Und endlich dieses verbot ihnen ohnedieß die eingeschränkte Beschaffenheit und der wenige oder seltene Gebrauch der Harmonie; die ihnen überhaupt, dem wahren Verstande nach, noch sehr unbekannt war.

§. 144.

Doch die Harmonie mag nun übrigens bey den Griechen in den aufgeklärten Zeiten beschaffen gewesen seyn, wie sie wolle; genug, daß wir wissen, daß die Melodie vorangegangen, und folglich auch die Tonleitern eher da gewesen sind, als die hernach daraus entsprungene oder vielmehr erzeugte Harmonie. Herr Rameau kommt also mit seiner Erfindung viel zu spät, und da wir wissen, daß die Natur mehr stufenweise als sprungweise zu Werke gehet: so kann man auch leicht denken, daß es reimlicher ist, zu sagen: die Tonleitern oder die auf einander folgenden auf- oder absteigenden Klangstufen sind eher gewesen, als man an die nicht mit einander verbundenen sprungweise ohne Gesang einhergehenden Grundtöne kann gedacht haben, worauf jene Klangstufen sich zwar gründen könnten, durch welche sie aber niemals erfunden seyn können, noch auch erfunden worden sind. Man gebe nur auf sich selbst Achtung, wenn man in Gedanken singet, oder auch unvermuthet und ohne Absicht in singende Töne ausbricht, oder von umgekehr anfangt, zu singen. Diese singenden Töne werden jederzeit mehr stufenweise als sprungweise auf einander folgen. Es kann zutreffen, daß man durch die natürliche Harmonie, die in dem vollkommenen Dreyklange befindlich ist, imgleichen durch diese oft von umgekehr angehört und sich unsern

338 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert

Sinnen eingeprägte Accorde, angereizt, zuweilen auch in diesen ungelehrten Vorfällen, da wir von uns selbst ohne andere Anleitung anfangen zu singen, zuerst in diese, einen vollkommenen Accord ausmachende, Töne ausbricht: aber das widerspricht dem, was ich zuvor gesaget habe, ganz und gar nicht; denn wir werden doch in dieser Art einer angenehmen Enthusiasterey endlich auf stufenweise fortgehende Töne, und also auf eine wirkliche Art der Melodie, verfallen. Man wird dieses nicht nur an sich selbst, man wird es auch bey Leuten bemerken können, die so gar nur selten Musik gehört haben; auch wohl bey solchen Leuten, die mehr wild als gesittet sind, wenn sie zuweilen anfangen, gleichsam in eine Art der Entzückung zu gerathen. Die einfältige Natur lehret uns erst gehen, ehe wir hüpfen und springen lernen. In dieser allein lieget der wahre Ursprung der sich stufenweise auf- und abbewegenden Tonleiter, sie mag nun hart oder weich seyn. Man kann leicht denken, ohne lange zu rathen, oder zu forschen, daß ein munterer und lebhafter Geist, der von aller Sorge, von allem Kummer frey war, seine lebhafteste Empfindung oder sein Vergnügen mehr in munteren als klagenden Tönen wird zu erkennen gegeben haben; so wie hingegen ein erschrockenes, furchtsames oder zaghaftes Gemüth oder auch ein beklemmtes Herz mehr in klagende und matte Töne ausbrechen wird. Wer erkennet hier nicht den Ursprung beyder Tonarten? Bey dem erstern nämlich der großen und harten, und bey dem letztern der kleinen oder weichen Tonart? In der That, in unsern Empfindungen müssen wir diesen Ursprung suchen, nicht in einigen durch die Kunst angestellten, oft zweifelhaften, und daher selten gewiß bestimmten, Versuchen. An diese haben die Erfinder und ersten Verbesserer am wenigsten gedacht oder denken können; sie haben also auch den Griechen eben so wenig in die Gedanken kommen können, als sie ansiengen, ihre Gesänge, oder Lieder harmonischer zu machen, und sie durch musikalische Instrumenten, wie sie auch gewesen seyn mögen, zu begleiten, und sich dabey im Tone zu erhalten, oder auch ihre Chöre gewissermaßen vollstimmig zu machen. — — Doch ich will

mich hierbey nicht länger aufhalten, es wird dieses hinreichend genug seyn, zu beweisen, daß die Griechen ihre Tonarten oder Octavengattungen und also auch ihre Tonleitern, bloß aus ihrer Empfindung genommen, sie der Melodie oder des Gesanges wegen durch die Klanggeschlechte ordentlicher vortragen gelehret, und dabey am wenigsten an einen Grundbaß gedacht haben können.

§. 145.

Die Melodie war also zuerst vorhanden, und folglich sind auch die Tonleitern und die in den neuern Zeiten so genannten Dur- und Molltöne und Tonarten, eher erfunden gewesen, als die Harmonie. Geschichte und Natur, beyde lehren und beweisen solches. Wenn nun dieses ist, wie es denn ohne allen Zweifel gewiß seyn muß: so kam ja die Harmonie keinesweges der Grund oder der Ursprung der Töne der Tonleitern seyn; nochweniger ist dieser Ursprung in gewissen, durch die Kunst hervorgebrachten, noch manchen Einwürfen unterworfenen, Erfahrungen zu suchen. Wir können darinn auch nicht den Grund oder Ursprung der verschiedenen Intervallen, sie mögen nun Con- oder Dissonanzen seyn, suchen. Diese waren zuvor schon da, und sind niemals eines aus dem andern entsprungen. Die Natur brachte sie in der Ordnung hervor, die uns ihre Namen zu erkennen geben, und sie werden, wie wir oben im dritten Kapitel gesehen haben, vornehmlich durch die Klanggeschlechte erkannt, und durch die Octavengattungen der Dur- und Molltöne angezeigt, und nach ihrem Ursprunge und nach ihrer natürlichen Ordnung vorgetragen. Es ist auch nur mehr als zu gewiß, daß, wie Herr Marpurg selbst in der bey Schluß §. 137. angeführten Stelle gestehet, alle Harmonieen und folglich auch alle Intervallen, sie haben Namen, wie sie wollen, in dem Bezirke der Octave erzeugt werden, und darinn, und nicht außerhalb derselben zu Hause seyn, und ihren Grund haben müssen. Dieses Urtheil ist so gewiß und gegründet, daß es auch nur allein hinreichend seyn könnte, die ganze neue Theorie eines Rameau zu wiederlegen und umzustößen. Doch wir müssen uns über diese Materie weiter

340 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert weiter ausbreiten. — Da nun, wie wir schon angemerkt haben, der Bezirk einer Octave ursprünglich durch die Melodie oder durch den Gesang entstanden, oder damit zugleich erfunden worden: so müssen wir also auch alle in der Musik und vorzüglich in der Melodie, und durch diese auch die, in der Harmonie vorkommenden, Intervallen in dem Sprengel oder im Bezirke einer jeden Octavengattung von einem angenommenen Grundtone bis zu seiner höhern oder tiefern Octave aufsuchen. Weil aber die Natur in ihren Anweisungen und Wirkungen insgemein von unten anfängt, und alsdann immer weiter gehet: so folget auch, daß die aufsteigende Octavengattung oder Tonleiter (ich nehme hier eines für das andere) auch der Grund aller Intervallen seyn müsse. Daß nun dieses eine unstreitige Wahrheit ist, dieses beweisen schon die ursprünglichen Namen der Intervallen, welche aus den darinn immer in die Höhe steigenden Klangstufen und aus deren Folge hinter einander, entstanden sind. Daher, wenn ich bey dem Tone C anfangen, so ist dieses der erste Ton oder der Grund- oder Stammton, welcher, wenn zwei Stimmen über einander in diesem Tone zusammen kommen, der Einklang oder die Prime genennet wird. Der darauf folgende Ton D heisset der Ordnung nach die Sekunde, denn er ist der zweite Ton. Auf diesen folget die Terz des ersten Tones, weil sie den dritten Ton der Ordnung nach ausmacht. Und auf diese Art hat man den vierten Ton die Quarte, den fünften die Quinte und so weiter, und endlich die Octave den achten Ton in der Ordnung genennet. Doch ich habe dieses schon ein paarmal angemerkt. Daraus siehet man, daß alle Töne und Intervallen ihre ersten ursprünglichen Namen nicht von einer zum Grunde gesetzten Harmonie, sondern von dem stufenweisen Fortgange in der diatonischen Klangleiter oder in dem Bezirke der diatonischen Octave erhalten haben. Daß aber diese Namen unendlich alt sind, dieses bestätigen alle alte und neuere musikalische Schriftsteller verschiedener Sprachen; welches denn zugleich ein deutlicher und aufrichtiger Beweis des Ursprungs der Intervallen so wohl, als ihrer Namen selbst, ist. Ja,

diese Namen und die Folge der Intervallen zeigen nichts als eine aufsteigende Melodie, einen ursprünglichen Gesang an, den die Natur selbst hervorgebracht hat, und der also nicht natürlicher seyn kann. Und diese melodische diatonische Tonleiter hat man endlich selbst für den Grund aller Harmonie anzusehen, wie sie denn den so genannten natürlichen Ambitus anzeigt, welcher selbst, als Grundbaß betrachtet, seine ihm natürlich zukommende Harmonie bestimmt; wie wir solches oben im Kapitel von den Tonarten §. 69 – 72. umständlicher gesehen haben. Da wir ferner in den neuern Zeiten, da man beydes Melodie und Harmonie aufmerksamer, und zwar jedes besonders betrachtet und untersucht hat, den Tönen dieses natürlichen Ambitus gewisse Grundnoten zueignet, die man unter diese natürliche Melodie setzet, und daraus ferner die Harmonie derselben umfanglicher bestimmet: so geschieht dieses am wenigsten darum, weil wir etwa diesen Baß für Grundnoten, für den Ursprung, oder den wahren Grund dieser melodischen Töne ansehen; sondern vielmehr darum, damit wir den Anfängern in der musikalischen Kunst einen bequemen Weg bahnen, wodurch sie die Harmonie der Töne unter sich selbst kennen, und zugleich die Verbindung der Melodie mit der Harmonie am besten sollen erkennen lernen. Dadurch sind auch die Regeln entstanden, oder vielmehr das Lehrgebäude, wodurch wir gelehret werden, durch die Erkänntniß der Melodie und Harmonie und durch die Verbindung beyder mit einander, musikalische Stücke, das ist, charakterisirte und zu einem gewissen Gebrauche bestimmte und eingerichtete Melodien und Harmonien zu erfinden und zu verfertigen, und dadurch zugleich Nutzen und Vergnügen zu erwecken.

§. 146.

Wollte man aber gegen den Ursprung der Namen der Intervallen nach ihrer Folge in der aufsteigenden diatonischen Octavengattung, so wie ich ihn im vorigen §. beschrieben habe, einwenden: es fänden sich nicht nur durch Zuziehung der andern beyden Klanggeschlechter, sondern so gar schon durch Betrachtung des vollständigen

342 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Allembert

diatonischen Geschlechts zwischen den aufgezählten Tönen und Stufen, die wir der Zahl nach zum Grunde nehmen, noch andere kleinere Töne oder Zwischenstufen, die allerdings auch ihren Nutzen sowohl melodisch als harmonisch haben müßten, und folglich aus der Ordnung nicht auszuschließen wären. Folglich wäre die Sekunde nicht der zweite Ton, die Terz nicht der dritte u. s. w. Sollte mir nun jemand diesen Einwurf machen: so würde er ohne Mühe gar leicht zu beantworten seyn. Man ist mit diesen Zwischentönen oder Stufen, die zwar ihrer Natur nach eben so alt, wie die diatonische Octavengattung, unsere erste ursprüngliche Melodie, erst mit der Zeit und vielleicht sehr spät bekäntt geworden. Die diatonischen Töne und Stufen selbst, sind, nicht eher als lange, nachdem man schon gesungen und gespielt hatte, bekäntt geworden; denn die Natur führet uns zuerst durch leichtere und bequemere Wege, ehe wir durch die Kunst oder durch unsern Wis diese natürlichen Wege ausschmücken und verschönern lernen. Sie überläßt dieses unserm Genie und unserer uns durch sie angebohrnen Erfindungskraft, wozu sie uns durch jenes gleichsam mit der Hand leitet. Daher kamen die ersten Sänger und Spielleute (wenn ich mich dieses Ausdruckes allhier in gutem Verstande bedienen darf; denn Virtuosen waren sie wohl noch nicht) zuerst auf die, nachher so genannte, diatonische Leiter oder Octavengattung; oder vielmehr, sie sangen und spielten zuerst nur in zweymal vier auf- oder absteigenden Tönen, die sie denn anfangs in der Höhe oder Tiefe vielleicht mit noch vier Tönen mögen vermehret haben. Die vier ersten Töne waren nun das hernach bey den Griechen so genannte Tetrachord, welches den Raum einer Quarte beschrieb, wie schon der Name anzeigt, und woraus durch zwey auf einander folgende Tetrachorde die erste Octavengattung, und folglich die ersten einfachen und in den natürlichen diatonischen Stufen fortgehenden zum Grunde gelegten Töne entstanden, die, wie wir schon mehr als einmal bemerket haben, von der Ordnung wie sie auf einander folgten, diese Namen erhielten, welche sie hernach beständig behalten haben, und auch noch ist führen. Daß nun

aber diese namentliche Ordnung der Töne durch die oben erwähnten Zwischenstufen oder kleinern Zwischentöne nicht unterbrochen werde, das ist auch daraus zu sehen, weil diese Zwischentöne nichts anders als Abänderungen der Haupttöne sind, so wie sie auch von ihnen selbst ihre Namen annehmen. Man darf nur das Verzeichniß der Intervallen nachsehen, so wird man den Beweis dieses Satzes so gleich darinn finden. —

§. 147.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß unter allen Intervallen, auf welche die Natur uns leitet, die Prime und die Octave wohl die ersten mit gewesen sind, welche die menschliche Stimme ohne Zwang hervorgebracht, und die Empfindung am ersten gereizet haben. Es ist unserer Natur sehr gemäß, sie aus freyen Stücken mit der Stimme anzugeben, oder einen gegebenen Ton in der tiefern oder höhern Octave deutlich und rein zu wiederholen; ja diese durch die Prime oder Octave gebildete Wiederholung eines uns angegebenen und deutlich empfundenen Tones wird uns so natürlich, daß dazu weder Kunst noch Übung gehört, sie, so oft man will, richtig und rein nachzumachen. Es war daher auch eine sehr leichte und der Natur gemäß Sache, die zwischen einem erst angegebenen Tone und seiner höhern Octave liegenden sechs Zwischentöne stufenweis zu empfinden, und singend abzuzählen, ohne zu deren Erfindung und Hervorbringung eine harmonische Erzeugung der Töne, oder auch vorausgesetzte Grundtöne, nöthig zu haben. Was uns die Natur selbst anbiethet, oder was unserer Natur angebohren ist, das braucht man weder durch Nachdenken, noch durch Kunst, aufzusuchen; man kann es aber wohl dadurch verbessern, erweitern und ausschmücken. Die Empfindung des Natürlichen äußert sich von sich selbst und fast ohne Mühe. So ist es auch mit den Tönen beschaffen gewesen; denn so bald man den Trieb zum Singen empfand, so bald ward auch diese diatonische Octavengattung, diese natürliche Tonleiter, die gleichsam ein musikalisches ganz unentbehrliches Bedürfniß war, hervorgebracht, und zwar bloß durch den innerlichen Trieb der Na-

344 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Membre-
 tur, und ohne solches zu verlangen, oder zu erkennen. Das Wis-
 sen oder die Kenntniß dieses Triebes, dieser Wirkung der Natur,
 ist erst lange hernach erfolgt, nachdem man vielleicht manche Jahr-
 hunderte gesungen und gespielt hatte; so lange wußte man auch von
 keiner Kunst, von keinem System, und auch nichts von der Ver-
 schiedenheit der Klanggeschlechter. Das ist nun die wahre Erzeugung
 der Töne, der Klangstufen, der Tonleiter, der Klanggeschlechter
 und endlich der Theorie der Töne selbst; denn darinn besteht die
 wahre ursprüngliche Natur derselben. Und darinn lag auch die ei-
 genthümliche Verwandtschaft und Verknüpfung der Töne zwar an-
 fangs verborgen; Zeit, Mühe und Fleiß haben sie aber hernach nä-
 her untersucht und gleichsam aufgedeckt. Dem menschlichen Wize,
 durch die Schönheit des Gegenstandes gereizt, durch die Neugierde
 angetrieben, durch die Erfahrung geleitet, kam die Kunst zu Hülfe;
 die Ordnung, auf die uns schon die Natur geführt hatte, ward
 durch Regeln erkannt und unterstützt; man ward sinnreich in der
 Kunst, zu erfinden; man entdeckte gar bald, daß man die schon vor-
 handenen Töne vervielfältigen, vermehren, abändern, verkleinern
 und erweitern könnte; dadurch entdeckte man die Klanggeschlechter,
 ihre verschiedenen Arten, und den Umfang und Nutzen derselben.
 Endlich, da sich Natur, Wize und Kunst gänzlich mit einander ver-
 einiget hatten, erfand man — aber welcher Zwischenraum, bis man
 so weit kam! — erfand man auch die Harmonie; nein! man erfand
 sie nicht, sondern man entdeckte sie nur, denn sie hatte schon von An-
 fang an in der Melodie verborgen gelegen; es brauchte nur Zeit,
 Wize und Fleiß sie auszuwickeln, und — doch ich verliere mich; es
 ist nöthig, auf die natürliche Erzeugung der Töne wieder zurückzu-
 gehen. — Da uns der Trieb zur Musik von Anfang an anerschaf-
 fen ist, und wir damit geboren werden *): so ist es um so vielmehr
 gewiß, daß wir, oder vielmehr unsere Vorfahren in den ersten Zei-
 ten der Welt lange Zeit gar nicht nöthig hatten, ein sinnreiches Lehr-
 gebäude der Töne, der Tonleitern und der Intervallen auszudenken.

*.) Man sehe meine Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik nach.

Sie hatten ohnedieß weder Zeit noch Geschicklichkeit dazu. Sie hatten nur nöthig, so wie sich die menschliche Natur mehr und mehr ausbildete, und die Menschen sich ausbreiteten, die von der Natur in sie gelegten Töne, welche ihnen ihre eigene Stimme darbot, welche auch die wildesten Menschen in sich empfinden, in eine gehörige und zur Ausübung geschicktere Ordnung zu bringen, und den Vortrag derselben, der schon durch die Empfindungen und den Ausbruch der Affekten mannigfaltig gemacht und verschiedentlich ausgebeßert wird, auf eine etwas sinnreiche Art, die auch fast ungesucht entdeckt ward, auszubilden. Und der Anfang dieser Ausbildung, welche stufenweis zum Vorschein kam, äußerte sich natürlicher Weise zuerst in der Melodie; denn diese ward dadurch ordentlicher und den Empfindungen angemessener, da man die Tonleitern oder Octavengattungen und Moden und auch, um diese letztern noch besser zu ordnen, und die Töne und Klangstufen durch regelmäßige Vorstellungen und Eintheilungen verständlicher und brauchbarer zu machen, die Klanggeschlechter, doch anfangs nur das diatonische erfand; denn dieses war zur Ordnung der Gesänge anfangs hinlänglich genug, und um den einfältigen stufenweisen oder natürlichsten Fortgang der Töne darinn in dem Umfange einer Octave zu berichtigen, und etwas regelmäßiger zu bestimmen. Nachdem man nun mit den Tönen und insonderheit mit der schon erfundenen Ordnung derselben immer bekannter ward, auch die menschliche Stimme erst durch Wis und nach und nach auch durch Kunst verschönert, und ihr Umfang mit mehreren Tönen bereichert ward, nachdem erfand man vermittelst der Klanggeschlechter mehrere Töne und mehrere Abänderungen der Haupttöne. Auf diese Art hat man unfehlbar auch die Octaven, oder, nach alter Art zu reden, zuerst die Tetrachorden vermehret. Und dieses war so gar eine natürliche Nothwendigkeit, zumal, da man fand, daß bey einigen die Stimmweiten größer oder weitläuftiger, als bey andern waren, ingleichen daß einige Instrumente einen weitern Sprengel vertragen, und folglich mehrere Töne, als die andern, hervorbringen konnten. Damals sind auch ohne Zweifel die, die

346 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert

Octave überschreitende, Intervallen entstanden. Ich glaube so gar, wenigstens ist es sehr wahrscheinlich, daß nach Beschaffenheit der menschlichen Stimme nicht nur einige damals schon erfunden gewesene musikalische Instrumente verbessert, und in Ansehung ihrer Stimmweite ihr ähnlich gemacht worden sind; sondern daß man auch die mancherley Arten der Octavengattungen und dann der Moden, deren man sich in der alten Musik Griechenlandes bedienet haben soll, je nachdem die Stimmweite der Sänger hohe oder tiefe Töne vertragen konnte, einzurichten, nicht wird verabsäumt haben. Denn daß auf die menschliche Stimme und also auf den, durch sie und für sie erfundenen, ersten Gesangsweisen alle Erfindung der Musik, alle ehemalige Ausbesserung und Verschönerung, wie auch die Verbesserung und Erfindung mehrerer und mancherley musikalischen Instrumente, als man anfangs kannte, wie auch zuletzt in der neuern Zeit die künstliche Verbesserung unserer anitz gebräuchlichen musikalischen Instrumente angekommen ist, dieses halte ich für eine allgemeine und unndthig zu beweisende Wahrheit. Man kann über diese Materie meine Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik umständlicher nachlesen. Hier ist es genug, wenn man hieraus den natürlichen Ursprung, und die eben so natürliche Verbesserung der Musik nach der Wahrheit abgeschildert erkennen kann.

§. 148.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellet meines Erachtens zur Gnüge, daß nicht nur die zwar sinnreiche Erfindung, oder vielmehr der witzige Einfall des Herrn Rameau von der Erzeugung der Töne und die darauf gebauete Theorie unndthig, ohne Nutzen, ich will nicht sagen, ungegründet ist; weil der Ursprung der Tonleitern und der Dur- und Molltöne aus einer ganz andern Quelle herzuleiten ist, als daraus, daß auf dem Monochord (nicht aber, wie man vorgiebt, auf dem Contraviolon oder Violoncell; denn das ist größtentheils bloße Einbildung) diese oder jene Saiten, die, welches wohl zu merken, darnach eingestimmt sind, einigermaßen mit erklingen, oder auch nur bloß in eine gelinde und fast unmerkliche Erzitterung

gerathen sollen; sondern daß auch die daraus gezogenen Folgen oder Schlüsse nicht dasjenige sind, wofür man sie ausgiebt. Folglich lernen wir daraus, weder die Dominante eines Grundtones, noch dessen, ja am wenigsten dessen Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones finden, oder kennen. Was soll man endlich von der großen Ober-Undecime des einen und von der großen dreysfachen Unterterz des andern sagen? In nichts ist die Einbildungskraft der Herren Rameau, D'Alembert und Marpurg mehr zu erkennen, als in diesem Einfalle und in dieser vorgegebenen Erfahrung. Alle diese Töne müssen durch die Tonleiter gefunden und erkannt werden; so wie solches auch ohne die angegebenen Versuche wirklich geschieht, wenn wir nur auf den Accord oder auf den vollkommenen harmonischen Dreyklang eines jeden Grundtones, er sey nun hart oder weich, Achtung geben. Die Griechen erkannten schon dieses, obzwar nur noch unvollkommen, weil ihnen wegen der Unrichtigkeit der nicht allzu reinen temperirten Terzen unser vollkommener harmonischer Dreyklang noch dunkel, oder doch nur unvollkommen bekannt war. Sie kannten aber die Quinte des Grundtones, wie auch die Quarte, und zwar beyde durch die Theilung der Octave, zumal da die letzte ihr Tetrachord ausmachte. Und übrigens kannten sie die Töne ihrer Octavengattungen und die Tonleitern der Klanggeschlechter vorzüglich nur stufenweis, und von Ton zu Ton, nicht aber nach einer Grundharmonie, von der sie wenig oder nichts wußten; oder vielmehr, von der sie gar nichts wissen konnten, und also bloß melodisch, d. i. bloß nach der natürlichen Melodie, welche ihre auf- oder absteigende diatonische Leiter selbst war, und welche sie, nachdem sie einen Anfangston erwählet hatten, vermöge des großen halben Tones, der sich in allen ihren Moden zweymal veränderte, deutlich erkennen, die Moden aber dadurch richtig von einander unterscheiden konnten. Es war ihnen also etwas leichtes, sich daraus gleichsam eine Regel oder Richtschnur anfangs zu ihren Gesangsweisen oder Melodien, und dann nach und nach zu ihren, obschon sehr eingeschränkten, Harmonien zu machen, welche letztere eigentlich lange Zeit nur aus dem

348 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert
Einflänge, der Octave und der Quinte und nach der veränderten
Stellung dieser letztern auch aus der Quarte und nach ihren Ver-
doppelungen in der obern und untern Octave bestand. Und dieses
war ihre ganze nur einzeln und wenig angebrachte Harmonie, so
lange bis man endlich die Terzen besser kennen und temperiren lernte,
und folglich sie auch nebst den Sexten harmonisch zu gebrauchen an-
fieng, so wie man nach und nach immer bekannter mit allen conso-
nirenden Intervallen ward. Endlich lernte man dadurch auch den
harmonischen Dreyklang kennen, ob man zwar lange Zeit seine Wich-
tigkeit und seinen großen Einfluß in die Harmonie noch nicht erkannte.
Doch endlich kam auch dieser Zeitpunkt, welcher sich ohnfehlbar da-
mals anfieng, als man die vier- und mehrstimmigen Harmonieen er-
fand, die freylich anfangs sehr leer und bloß consonirend müssen ge-
wesen seyn, und nicht eher vollkommener werden konnten, als bis
man Consonanzen mit Dissonanzen zu vermischen lernte. Und die-
ser Zeitpunkt ist den besten Muthmaßungen nach ungefehr in die vom
Herrn Marpurg S. 171. seiner kritischen Einleitung in die Ge-
schichte der Musik (Ein Buch wofür die Gelehrten so wohl als die
Musikverständigen dem Herrn Verfasser den verbindlichsten Dank
schuldig sind, die er sich aber noch mehr würde verpflichtet haben, wenn
er es nicht unvollkommen gelassen, sondern gehörig vollführet hätte)
angegebene zwote oder dritte Periode zu setzen; und folglich zwischen
das zehnte und vierzehnte Jahrhundert, in welche Zeiten man auch
die Erfindung der Fuge und des Contrapunkts ganz füglich setzen
kann; obschon diese wichtigen harmonischen Kunstwerke damals noch
sehr roh und unausgefeilet mögen gewesen seyn. Von diesen Zeiten
an ist nun auch der harmonische Dreyklang, ob er schon in der Na-
tur der diatonischen Leiter vorlängst vorhanden war, und auch zu
den igt bemeldten Erfindungen Gelegenheit gab, als eine Grund-
harmonie, anzusehen gewesen; dafür man ihn auch in der That er-
kennen mußte; sonst hätte man es vom vierzehnten Jahrhundert an
in der Harmonie nimmer so weit bringen können, als man es würt-
lich gebracht hat; zumal da man den Gebrauch der Dissonanzen bes-

fer ausstudierte, und nach und nach, mancherley harmonische Kunstwerke, contrapunktische und canonische Sätze und überhaupt gearbeitete Sachen und Chöre theils zu verfertigen, theils die schon erfundenen zu verbessern, sich befließigte. Und alles dieses hat man wirklich der Kenntniß der ersten und einzigen Grundharmonie, nämlich dem harmonischen Dreyklange, zu danken, keinesweges aber einer ausstudierten künstlich erfundenen und nur die Einbildungskraft rührenden Hypothese.

§. 149.

Die Erfindung dieser Rameauischen Hypothese, die man für ein festgestelltes System ausgiebt, ist aber auch insonderheit in Ansehung der Molltöne und Molltonarten ganz unnützlich, und, ich mögte bald sagen, bey nahe lächerlich, und zwar wegen der Wendung derselben von dem weichen F auf weiche A. Man lese diesfalls §. 128. den zweyten Einwurf nebst der Beantwortung nach. Und wer wird nicht so gleich den wunderlichen Zwang bemerken, mit welchem Herr D'Alembert seinen Rameau und sein vorgegebnes System in diesem Falle zu vertheidigen sucht? Wenn uns die Natur in den angestellten Versuchen, nachdem sie uns zuvor die harte Tonart \sharp gewiesen hatte, hernach auf die weiche Tonart F zu führen scheint, wie man vorgiebt; und wenn dieses weiche F mit dem weichen A, dessen Tonleiter dem weichen F ganz entgegen gesetzte Töne enthält, gleichwohl verglichen wird; und wenn es endlich gleichviel seyn soll, ob die Natur F moll oder A moll, so sehr entfernt auch beyde Harmonieen von einander sind, anzeigt, und zwar bloß darum, weil der einzige Ton \sharp in beyden Harmonieen vorkommt: so weiß ich nicht, ob dieses nicht mehr als zu deutlich zu verrathen scheint, wie sauer es dem Vertheidiger seines Systems geworden, zwey ganz unähnliche und von einander weit entfernte Dinge zu vereinbaren. Dieser weithergeholte Beweis, so sehr er auch hinket, wird gleichwohl von einem andern gelehrten und würdigen Musikverständigen mit überaus großer Hestigkeit verfochten, nicht anders als ob ein gelehrter und berühmter Franzose nicht eben so leicht, als ein anderer ir-

350 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert
ren, und durch eine vorgefaßte Meynung von der eingebildeten Vor-
trefflichkeit einer zum System gedichteten Hypothese auf abgeschmack-
te Schlüße verführet werden könnte. Wenn ferner angemerket wird,
es könne auf die Tonart C dur die Tonart F moll und auf diese je-
ne auf eine das Ohr ergehende Art folgen: so wird zwar niemand
etwas dagegen einzuwenden verlangen, weil man solche, und diesen
ähnliche Folgen vorlängst in vielen deutschen, italienischen und fran-
zösischen Musikstücken, und zwar lange vor dem Herrn Rameau
findet. Aber, daß A moll auf F moll auf ergehende Art folgen
könne, das wird wohl niemand zu behaupten suchen. Wollte man
aber sagen: die Natur hätte, indem sie F moll anzeigt, dadurch
zugleich alle Molltöne angezeigt, ohne eben F moll und A moll
durch den einzigen Ton C auf eine so sehr unnatürliche Art mit einander
zu vergleichen: so könnte man den Beweis, so sehr er gleichwohl hinket,
noch einigermaßen gelten lassen, und man könnte folglich A moll für
eine von F moll transponirte Tonart ansehen, welches sich denn ein
wenig besser würde hören lassen, weil es noch einigen Schein der
Wahrscheinlichkeit zu haben scheinen könnte. — Doch ich glaube,
ein jeder wird hieraus sehen, wie sehr die Logik den Herrn D' Alembert
und seine Bertheidiger in dieser Sache verlassen hat, und was
für ein großer Sprung in ihrem Beweise vorhanden ist. Ja, der
Beweis ist nicht besser, als wenn ich sagen wollte: Martin und
Jakob, die einander sonst gar nichts angehen, sind einmal für alle-
mal mit einander Blutsverwandte, und zwar bloß darum, weil der
erste seinen Hut unter dem linken Arme, der andere aber auf dem
Kopfe trägt. — Daß nun des Herrn D' Alembert Schluß eben-
derselbe ist, dieses erhellet daraus, wenn er sagt: „durch die Art,
„wie diese Saiten (nämlich A3 und F) erzittern, führet uns die
„Natur, so viel möglich, zu dem Tone C zurück — und zwar der-
„gestalt, daß sie uns gleichsam nöthiget, in der neuen Tonart (näm-
„lich im A) dem C die Stelle der kleinen Terz einzuräumen; eine
„Stelle, die die vornehmste ist, welche der Ton C darinnen einneh-
„men kann.“ Hätte er nicht auch sagen sollen, die einzige? —

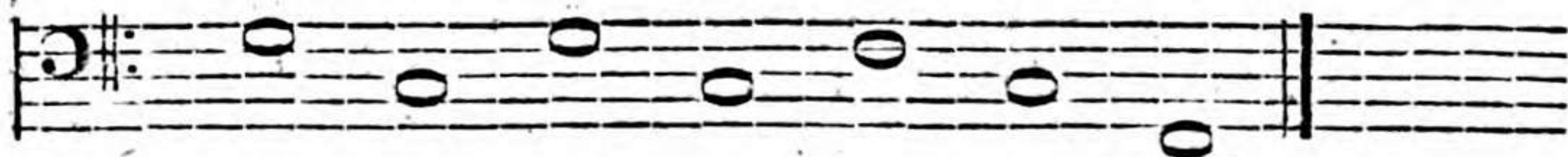
Wenn hier nicht Jakob F moll, Martin aber A moll und C der Hut ist: so will ich verloren haben; denn sind wohl A moll und F moll einander auf eine andere und nähere Art verwandt, als daß das eine C zur kleinern Terz, das andere aber eben dieses C zur Quinte nöthig hat? Beyde gebrauchen also das C nach der Anweisung der Natur, aber nur, wie es sehr weislich heisset: so viel als möglich, oder welches einerley ist, ein jedes auf seine ihm zukommende Art, das ist, wie es ein jedes nöthig hat, oder gebrauchen kann. — Aber Martin, warum trägst du deinen Hut nicht auch auf dem Kopfe? Oder Jakob, warum trägst du deinen Hut nicht auch unter dem Arme? — Ja, darum muß man den Herrn D'Alembert fragen.

§. 150.

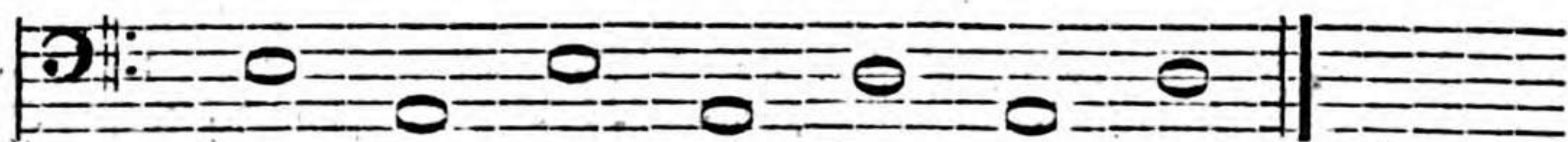
Ben nahe eben so gezwungen, wie diese Verwandtschaft des F moll mit dem A moll ist, ist auch das meiste, was Herr D'Alembert von dem Ursprunge der Klangstufen der harten und weichen Tonarten saget. Denn daß die Tonart C (F: C: G) ihrer beyden Quinten wegen, so wie sie hier stehen, eine Haupttonart genennet werden soll, dieses wird ihm kein Musikverständiger so schlecht-hin zugestehen können. Sie ist aber wohl alsdann eine Haupttonart, wenn ein musikalisches Stück, es sey nun klein oder groß, daraus gesetzt wird; denn wenn es nur auf die beyden Quinten, nämlich auf die Dominante und Unterdominante ankäme: so müßten alle Nebentonarten, in welche die Tonart C ausweichen kann, ebenfalls Haupttonarten genennet werden; denn sie haben ja alle ihre Dominanten. Ferner ist es auch sehr unbestimmt geredet, wenn man sagt C (F: C: G) wäre eine Haupttonart. Man kann ja aus den beyden hier bezeichneten Quinten noch lange nicht wissen, ob die Tonart hart oder weich, klein oder groß seyn soll: denn C moll hat eben so wohl wie C Dur diese beyden Quinten, und kann ebenfalls durch C (F: C: G) angezeigt werden. Daß auch diese drey Töne die ganze Tonleiter bestimmen sollen, das ist eben so unrichtig und unbestimmt, weil dazu vorzüglich die Terz oder der här-

352 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

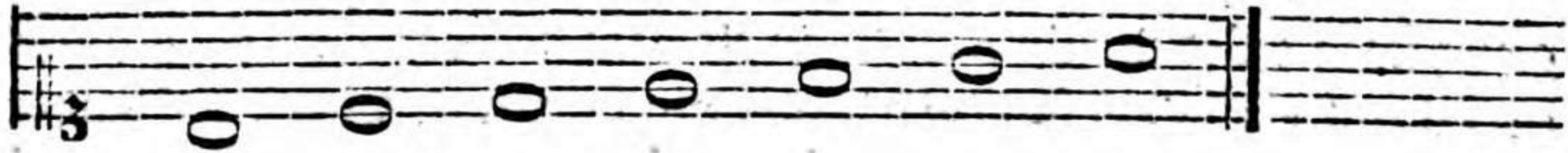
monische Dreyklang in Betrachtung kommen muß. Allein wie konnte man die Terz hier zugleich mit anführen? Es hätte ja sonst E in der Mitten zwischen seinen beyden Quinten nicht so gut paradiren können; und als eine Grundbaßnote? Wie konnte man sich so herablassen, das E oder Es als eine Grundbaßnote in diesem Paradigma mit anzuführen? — Es ist auch merkwürdig, wenn man vorzugeben scheint: weil in der einen Erfahrung die Dominante G erklingen, in der andern, obwohl ungewissen, Erfahrung aber die Unterdominante erzittern soll, darum müsse, man merke sich diesen sehr magern Schluß, durch Hülfe dieser beyden Dominanten G und F die Tonleiter der harten Tonart, so wie auch in der weichen Tonart A durch Hülfe der beyden Dominanten E und D, die Tonleiter der weichen Tonart entstehen. Wie sehr auch dieser Schluß hinket, das fällt meines Bedünkens einem jeden, der nicht von Vorurtheilen eingenommen ist, ohne vieles Nachdenken so gleich in die Augen. Das Sonderbarste ist noch dieses, daß auch so gar daraus die diatonischen Leitern der Griechen hergeleitet werden; ungeachtet man selbst von ihnen gestehet: man wüßte zwar nicht, nach was für Grundsätzen sie solche gebildet hätten; der Augenschein aber gäbe es, daß diese Tonleitern aus dem vorhin erklärten Grundbaße erwachsen; es würde daher dieser Baß, der in der harten Tonart C in Noten diese Figur machet:



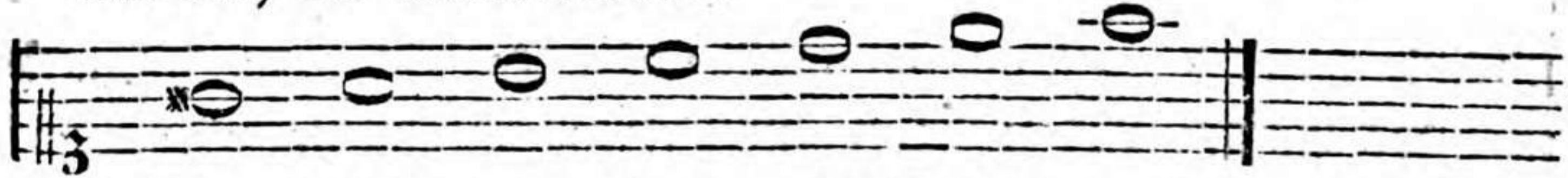
in der weichen Tonart A aber diese:



mit Recht der Grundbaß genennet; wie er denn in der That der ursprüngliche Gesang (D! in der That ein sehr tröstlicher Gesang!) und derjenige wäre, der das Ohr anführte, und welchen sich dieses in dem diatonischen Gesange nach der Durtonleiter:



und nach der Molltonleiter :



vorstellte. (Wie aber, wenn das Ohr sich bey dem diatonischen Baß-Gefange der harten Tonleiter die Molltonleiter, und bey dem diatonischen Baß-Gefange der weichen Tonleiter die Durtonleiter vorstellte? Und daran thäte es nicht unrecht; denn beyde Grundbäße sehen einander eben so ähnlich, wie ein Ey dem andern; sie können folglich zu Dur- und Molltonleitern mit gleichem Rechte gebraucht werden.) Und diese von dem Herrn D'Alembert so genannte Wahrheit, die ihm aber so leicht niemand glauben wird, soll hernach durch einige andere Anmerkungen noch mehr Licht erhalten; die ich aber allhier größtentheils übergehen will, weil man aus dem, was ich bereits angeführet habe, die Unrichtigkeit dieser seiner Sätze zur Genüge erkennen kann. — Aber wie ungereimt ist es nicht, daß aus einem so steifen Grundbasse, der von allem Gefange entblößet ist, und der bey aller seiner harmonischen Richtigkeit nicht steifer seyn kann, eine so melodische Tonleiter entstanden seyn soll? Wie sehr würden sich die alten griechischen Tonkünstler nicht wundern, wenn man sie noch bey denen Herren Rameau und D'Alembert in die Schule schicken wollte? und noch mehr, wenn sie hören sollten, man wolle ihnen aufbürden, sie hätten ihre melodischen Tonleitern durch eine so steife Kunst eines ihnen unbekanntem und ganz und gar fremden Grundbasses, und nicht unmittelbar aus der Hand der gütigen Natur, die sie allein belebte, erhalten? — Ueberhaupt wie gezwungen oder unnatürlich, und einem Genie, wie unanständig oder pedantisch, ist es nicht, daß man aus einem zuvor mit Mühe entworfenen steifen Grundbasse seine Melodien, seine Erfindungen erbetteln soll? Wird sich wohl ein Genie durch solche erzwungene und unnatürliche Gesetze einschränken lassen? Wie steif, wie

354 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Allembert

gezwungen würden nicht solche Melodien werden, die man durch ein solches elendes Hülfsmittel, als ein vorher erfundener Grundbaß, er mag auch seyn, wie er will, seyn muß, hervorbringen würde! Doch vom Grundbaße werde ich in der zwoten Abtheilung umständlicher reden. Anist muß ich mich bey den Tonleitern, nach Anleitung des Herrn D'Allemberts, noch etwas aufhalten.

§. 151.

Doch, daß es mit den Grundbaßnoten, die Herr D'Allembert oben §. 132. zur Bildung der Tonleiter der harten Tonart vorschlägt, nicht eben zum Besten aussieht, das kann man daraus urtheilen, weil er dadurch eine neufränkische Tonleiter ans Tageslicht bringet; eine solche, die man in der That gar sehr entbehren kann. Ich habe daher oben schon ein paar Anmerkungen eingestreuet, welche das Sonderbare seines Entwurfes zu erkennen geben: Ist will ich nur hinzufügen, daß man, wenn man unsere gewöhnliche Tonleiter, ohne sie in der Mitten durch Wiederholung einer Note zu verlängern, unverändert behält, so wie man sie vorlängst gehabt hat, und wie sie ursprünglich seyn soll, dergleichen Zusätze ganz und gar entrathen kann; aber man muß sie nicht aus einem eingebildeten Grundbaße herauszudrechseln suchen. Man muß zu der Melodie, zu dieser natürlichen Melodie, welche die Tonleiter aufweist, einen Baß erfinden, nicht aber über einen zuvor entworfenen Baß die Tonleiter. Das heißt, die Pferde hinter den Wagen gespannt. Das, was zuerst gewesen, muß voran gehen, und darnach muß sich das übrige richten, folglich muß sich hier der Baß nach der Melodie richten, wie es überhaupt jederzeit in allen melodischen Sätzen seyn sollte. Die ganze Modulation dieser Tonleiter stellet die harte Tonart vor, und nicht mehr und nicht weniger; die Tonart G dur hat darinn nichts zu bestellen. Wozu also in der Mitten der Scheinübergang durch die Tonart G ins C? Wenn man einen Ton weniger setzt, und nur in der Mitten die rechte Harmonie trifft: so hat man alle diese Umstände nicht nöthig. Man bleibe in einer Modulation, ohne in eine andere überzugehen. Man setze unter den natürlichen Ambitus der harten Tonleiter:

c, d, e, f, g, a, b, c.

diesen simplen und natürlichen, obwohl steifen, Baß :

c, g, c, f, c, f, g, c.

Und will man zuletzt die beyden vollkommenen Dreyklänge f und g , aus einer unnöthigen Zärtlichkeit, vermeiden: so setze man an statt des letzten g den Ton b mit dem Sextenaccorde. Da aber dieser Baß noch immer etwas steifes und unmelodieuses an sich hat, ob schon die Hauptharmonie, welche der natürliche Ambitus in sich schließt, darinn richtig vorhanden ist: so würde ein guter Componist gleichwohl bey vorfallenden Gelegenheiten Bedenken tragen, ihn zu wählen, zumal da er mit leichter Mühe eine wahre oder bessere Melodie des Basses wird errathen können, z. B. diese:

6 6 6 6
c, b, c, a, e, f, d, c.

Man siehet aus den über dem b , a , e und d stehenden Sexten, daß darinn Sextenaccorde vorkommen, wodurch aber weder die vorher angezeigten darinn vorhandenen Harmonieen aufgehoben werden, noch neue hinzukommen, sondern sie sind nur darum gewählt, um den Baß singender zu machen; welches nach vorfallenden Umständen die Pflicht eines guten Componisten seyn muß. — Doch ich habe schon anderwärts, nämlich S. 96. 71 und 72. gezeiget, daß sich zu dieser natürlichen Melodie mancherley Bässe erfinden lassen; und wir werden künftig zu gelegener Zeit noch umfanglicher davon reden. Hier ist es genug, gezeiget zu haben, daß Herr D'Allembert mit seinem Baße und mit der in der Melodie der natürlichen Tonleiter vorgenommenen Veränderung eine schlechte Probe seiner Einsicht in die Harmonie und in die Tonleiter bewiesen hat; zumal da, wie man sieht, diese Veränderung theils unnöthig theils der wahren Melodie und Harmonie, die darinn lieget, gänzlich entgegen ist. Aber warum hat denn Herr D'Allembert sich nur bey der aufsteigenden harten Tonleiter aufgehalten, und nicht auch die absteigende mitgenommen? Vielleicht weil es unbequemer gewesen, einen Grundbaß zu dieser als zu jener, zu erfinden. Doch es ist

356 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Allembert

unnöthig, mich bey dieser absteigenden Tonleiter aufzuhalten, da ich mich bereits über diese Materie im Kapitel von den Tonarten umständlich erkläret habe, und auch künftig, noch mehr davon zu sagen, Gelegenheit haben werde.

§. 152.

So wie nun auf eine sehr unrichtige Art aus den Tönen F, C, G, der Ursprung der Tonleiter der Griechen b, c, d, e, f, g, a, welche man für die Leiter der harten Tonart ausgiebt, entstanden seyn soll, eben so unrichtig ist es auch, mit dem angeblichen Ursprunge der Molltonleiter der Griechen beschaffen. Eine gleiche Bewandniß hat es auch mit dem Urtheile über unsere heutige Molltonleiter. Sie wird auf eben die Art, wie wir von der Durtonleiter gesehen haben, aus einem eingebildeten Grundbasse hergeleitet, und in der Mitten ebenfalls durch eine eingerückte oder wiederhohlte Note in die Länge gedehnet. Da sich aber Herr D'Allembert nicht in die wahren Ursachen des Unterschiedes der auf- und absteigenden Molltonleiter hat finden können, so ist er dadurch in doppelte Fehler gerathen. Die durch seinen eingebildeten Grundbaß schon in der Durtonleiter entstandene Unrichtigkeit, da er die Leiter des Haupttones mit der Leiter der Quinte des Haupttones hat verbinden, oder diese in jene einschieben wollen, ist in der Molltonleiter noch empfindlicher geworden; denn der Gang durch die Quinte, wenn das H des Grundbasses die reine Quinte fis erhält, und darauf im Basse C und oben Cis erfolgt, ist in der That hart und wiederwärtig, und stimmt nicht mit der Natur der Molltonleiter überein. Die Harmonie war gleichwohl eben so leicht zu treffen, ohne einen Ton in der Leiter zu wiederholen, und ohne eine solche Härte in der Harmonie zu verursachen. Man setze zu dieser Tonleiter

a, b, c, d, e, fis, gis, a,

diesen Bass :

a, c, a, d, a, d, $\left(\frac{e}{b}\right), a :$

so fällt der Uebergang durch den Accord b, von dem man ohnedieß

fast nicht weiß, ob er hart oder weich seyn soll, so wie auch die Verlängerung der Leiter, gänzlich weg, und die Harmonie behält ihre ihr gehdrige natürliche Beschaffenheit, weil sie, nach einer kleinen Veränderung, die der aufsteigenden Molltonleiter natürlich ist, mit der Harmonie der Durtonleiter übereinstimmt, mit der sie allerdings übereinstimmen sollte. — Doch ich habe schon oben im Kapitel von den Tonarten §. 70-72. von dieser Tonleiter umständlicher geredet. Hier muß ich noch den zweyten Fehler des Herrn D'Alemberts, der die absteigende Molltonleiter betrifft, anmerken. So wie er der aufsteigenden Leiter zu viel gethan, indem er einen Ton eingeflickt hat, so hat er hingegen der absteigenden zu wenig gethan, indem er ihr einen Ton, der ihr unentbehrlich ist, geraubet hat. Man siehet daraus, daß ihm die Beschaffenheit der diatonischen Leiter in den Molltonarten ganz unbekannt seyn muß. Ich habe sie im Kapitel von den Tonarten, und ihrem Ursprunge nach in dem Kapitel von den Klanggeschlechtern umständlich beschrieben, worauf ich mich hier beziehen will, damit ich diese Abhandlung nicht ohne Noth verlängere; wie ich denn auch schon §. 136. etwas darüber gesaget habe. Doch da diese Sache hier nicht ganz übergangen werden darf, und dem Herrn D'Alembert sein Irrthum dargethan werden muß: so will ich mich noch etwas dabey aufhalten. — Es ist weder in der absteigenden noch aufsteigenden Tonleiter, am wenigsten aber in der letztern, die den eigentlichen unveränderten und folglich den wahren Charakter der Molltöne führet, weil sie die wahre ursprüngliche diatonische Leiter, welche der Grund der Molltonarten ist, enthält, ein einziger Ton überflüssig, oder zu entrathen. Ein jeder Ton entspricht der Tonleiter vollkommen, in die er gehdret, oder die er bezeichnet; wenn nur ein einziger darinn mangeln sollte, so würde der Charakter der wahren uralten Molltonart wegfallen. Aber, hat dieses Herr D'Alembert einaesehen? Dem Ansehen nach ganz und gar nicht: wie hätte er sich sonst können einfallen lassen, die absteigende große Sekunde für überflüssig zu erklären, und sie in der Tonleiter auszustreichen? Allein, der Grundbaß! — Schön! wie

358 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert

mächtig muß doch ein erdichteter Grundbaß seyn, daß er so gar eine der ältesten und natürlichsten Melodien in der Welt, ja, eine wahre Original- oder Grundmelodie umschmelzen, und ihr eine wichtige *Notam characteristicam* rauben kann! — Allein, so ist es, wenn Männer, die kaum bis an die Aussenwerke der Musik gekommen, niemals aber in den Kern derselben eingedrungen sind, sich unterstehen, allgemeine musikalische Wahrheiten zu verwerfen, und dieses so gar ohne einmal den wahren ursprünglichen *Ambitum naturalem*, die alte natürliche Tonleiter der Tonarten, gehdrig zu kennen und zu verstehen. Wenn Herr D'Alembert so weit in der Kenntniß musikalischer Wahrheiten gekommen wäre, so würde er auch gewußt haben, daß die absteigende Molltonleiter die eigentliche und wesentliche Natur der Molltöne bezeichnet, und daß die absteigende große Sekunde, oder vielmehr die kleine Septime des Grundtones nicht nur eine unentbehrliche Klangstufe der Tonart und also ein sehr wichtiges Intervall, sondern auch so gar eine nothwendige Nebentonart bestimmet. Wie kann nun dieser so wichtige und nothwendige Ton, den man aus Mangel an Einsicht als überflüssig verbannen will, nur des Geschmacks und der Bequemlichkeit willen in der Leiter vorhanden seyn? Wer hat ihm denn die Meynung beygebracht, es wäre die zuvor abgebildete aufsteigende Molltonleiter die alte ursprüngliche? Das ist ein großer Irrthum. Man hat sie vielmehr in den neuern Zeiten, da man die Melodie mehr studieret und mit mehrerm Geschmack ausgezieret hat, auf diese Art, wie wir sie ißt gebrauchen, verbessert; aber ihr darum nicht ihren ursprünglichen Charakter entzogen. Man sehe S. 71. nach. Es ist zu verwundern, wie er die eine Tonleiter mit der andern hat vertauschen, und die aufsteigende für die ursprüngliche natürliche, die absteigende aber gewissermaßen für die uneigentliche und gekünstelte ansehen können. Von welcher Wichtigkeit und Gründlichkeit aber die einmal regulirte absteigende Tonleiter der Molltöne ist, das wird man bereits in dem schon oft angeführten Kapitel von den Tonarten gesehen haben. Hätte nun Herr D'Alembert die Harmonie, die diese alte absteigende Tonlei-

ter in sich begreift, insbesondere, wenn man sie, wie, billig, selbst als einen Grundbaß oder als eine Grundmelodie, die sie in der That ist, betrachtet, eingesehen: so würde er hoffentlich, seines Grundbasses in der Einbildung wegen, diesen unverzeihlichen Fehler nicht begangen, und dadurch, daß er sie einmal in die Länge ausdehnet, ein andermal aber gleichsam kastriret, seine allzueingeschränkte Kenntniß der praktischen Musik und der musikalischen Gekunst verrathen haben, in welche er gleichwohl, welche Kühnheit! eine systematische Einleitung zu schreiben, sich unterstanden hat. Doch diese Fehler werden noch mit mehreren begleitet; unter andern, wenn er den Sextquintenaccord für eine Grundharmonie ausgiebt. Doch da ihn sein Held Rameau zu andern Irrthümern verleitet, indem er ihn gleichsam nur abcopieret hat: so ist es kein Wunder, wenn er auch in diesen Irrthum gefallen ist. Es ist ohnedieß bekannt, daß Rameau seit vielen Jahren das musikalische Orakel in Frankreich gewesen ist, wesfalls auch wohl Rousseau in seinem musikalischen Wörterbuche eben dieses System fast mit allen seinen Irrthümern behauptete; ob er schon zuweilen auch auf die hohe Meynung, die die Franzosen in diesem Falle für ihren Landsmann hegen, spöttisch stichelt. Dieser sonst berühmte Mann fällt aber zugleich in einen andern neuen und der Musik fast schädlichern Irrthum, wenn er die Harmonie gegen den Herrn Rameau ganz und gar verwirft, und sie der Aufnahme und Wirkung der Musik für nachtheilig erkläret.

§. 153.

II. Doch nun muß ich nach §. 138. auf den andern Punkt, von dem in dieser ersten Abtheilung gehandelt werden soll, kommen. Ich muß nunmehr von denen, zu diesem System gehörigen, oder dadurch behaupteten, so genannten Grundharmonieen und vornehmlich von der vorgeblichen Erzeugung der Con- und Dissonanzen reden. Unser so berühmtes Mitglied der französischen Akademie nimmt die Grundharmonieen zum Grunde der ganzen Harmonie an. Die erste ist der harmonische Dreyklang, der, wenn die Octave des Haupttones im Basse hinzugethan wird, der

Vierklang genennet wird. Wie wichtig dieser ist, und mit welchem begründeten Rechte er diesen Namen verdienet, dieses wird man schon oben im Kapitel vom harmonischen Dreyklange gesehen haben. In der That ist dieser auch wohl allein diejenige Grundharmonie, welche diesen Ehrennamen mit allem Rechte behaupten kann. Die zwote Grundharmonie soll eine dissonirende Grundharmonie, und zwar der Septimenaccord seyn. Wir werden von ihm hernach umständlicher reden. Die dritte Grundharmonie soll der Sextquintenaccord seyn; ein Mittelding zwischen einem con- und dissonirenden Accorde. Dieser Zwitter, soll nun unverdienter Weise den Namen einer Grundharmonie führen; allein er wird vom Herrn Marpurg selbst mit allem Rechte als eine Grundharmonie verworfen. Da er durch die Versetzung und Verwechslung seiner Töne bereits im Septimenaccorde enthalten ist, so kann er von einem Componisten unmöglich für eine Grundharmonie, wohl aber für eine Harmonie für und an sich selbst angesehen werden, folglich hat ihm der Herr D'Alambert einen höhern Rang, als er wirklich verdienet, eingeräumt. Ich will mich aber hier in dessen Untersuchung nicht einlassen, weil ich seiner umständlich gedenken muß, wenn ich auf den harmonischen Gebrauch der zusammengesetzten Intervallen kommen werde. Was aber die zwote Grundharmonie, den, in der Rameauischen Hypothese eine so große Figur machenden, Septimenaccord betrifft: so ist es nöthig, darüber eine Untersuchung anzustellen, um zu sehen, mit welchem Rechte er den so großen Charakter einer Grundharmonie verdienet. Man beliebe sich der §. 137. aus dem Handbuche des Herrn Marpurgs diesfalls angeführten Stellen zu erinnern, weil ich dasjenige, was mir darinn anstoßig zu seyn scheint, nach und nach beybringen werde.

§. 154.

Daß eine Septime entstehet, wenn man über oder unter den harmonischen Dreyklang nach seiner gewöhnlichen oder ursprünglichen Stellung noch eine Terz setzet, dieses ist eine alte und einem jeden bekannte Wahrheit. Wenn ich den großen oder harten Drey-

Klang von C, nämlich also $\left\{ \begin{array}{l} \text{g} \\ \text{e} \\ \text{c} \end{array} \right.$ nehme, und das h noch oben über das g setze, so bekomme ich zu dem e die große Septime, welche zugleich das Untersemitonium der Tonart C ist; setze ich aber an statt der obern Terz die kleine Unterterz A unter das C: so entstehet über dem A die kleine Septime g , welche die erste absteigende Stufe der Molltonart A ist, und hierdurch ein neuer Grund, die absteigende Molltonleiter gegen den Raub, den Herr D'Allembert an ihr begangen hat, gleichsam gerichtlich zu vertheidigen. Das ist nun also die Erzeugung der Septime, und wie sie entstehen soll; allein worzu ist diese Erzeugung nöthig, da wir wissen, daß der siebente Ton eines jeden Grundtones die Septime heißet und wirklich ist? Die Abänderungen derselben, nämlich daß sie groß oder klein u. s. w. ist, thun hier nichts zur Sache; genug, wenn wir wissen, daß nicht nur der siebente Hauptton in der Tonleiter einer jeden Tonart, sondern auch der siebente Ton eines jeden gegebenen Tones die Septime heißet. Ihre Größe kommt theils auf die Modulation der Tonart, theils auf die Willkühr des Componisten an; denn welche Septime er in seiner musikalischen Progression eben nöthig hat, deren bedienet er sich. Was nun ferner ihren vornehmen Rang und Titel betrifft, daß sie nämlich die erste und vornehmste Dissonanz, ja die Quelle aller Dissonanzen seyn soll, dagegen ist gar sehr viel einzuwenden, wie wir gleich sehen werden.

§. 155.

Sie ist I. nicht die erste und vornehmste Dissonanz, welche sich in der Tonleiter befindet; denn nicht nur diesen Namen und Titel würde ihr die Sekunde, sondern auch alle übrige ihr beygelegte Vorrechte, allerdings streitig machen. Wenn wir von einem Tone, die Intervallen aufwärts abzuzählen, anfangen: so ist der zweyte Ton, der uns begegnet, die Sekunde, und sie ist also in der That nach dem Einflange das erste Intervall und die erste Dissonanz einer

362 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert
jeden Tonart und eines jeden gegebenen Tones; da hingegen die
Septime, als der siebente Ton, der Ordnung nach nur die dritte
eigentliche Dissonanz. Ja, die Septime selbst entstehet schon durch
die Umkehrung aus der Sekunde, so wie durch eine weitere Verse-
setzung des Sekundenaccords mehrere, ja alle Dissonanzen, entste-
hen können, ohne, daß man diesfalls ein sinnreiches oder vielmehr
fantasiereiches Erzeugungssystem zu erdichten nöthig hat. Und wer
weiß nicht, daß die Quarte, nämlich die eigentliche gegen den Baß
oder das Fundament stehende Quarte (die man zwar die Undecime
umtaufen will, die ich aber, ohne um Erlaubniß zu bitten, noch im-
mer mit ihrem alten ursprünglichen Namen zu beuennen, mich er-
fühne) und also nicht die unächte consonirende Quasiquarte, mit der
Sekunde fast insgemein verbunden ist, weil sie zu dem eigentlichen
Sekundenaccorde gehöret, und eine gewöhnliche Nebenstimme der
Sekunde ist. Und diese Quarte also ist schon die zwote Dissonanz,
ehe die Reihe an die Septime kommt, die also nichts mehr als den
dritten Rang in der Ordnung der gewöhnlichen Dissonanzen behau-
pten kann. — Doch noch ein Wort von der so genannten consoni-
renden Quarte. Könnte die Quarte, weil man von ihr sagen
könnte, sie entstünde selbst aus dem harmonischen Dreyflange, nicht
vor allen andern Dissonanzen auf den ersten Rang Anspruch machen?
Da sie eine umgekehrte Quinte ist: so entspringet sie gewissermaßen
wirklich aus der vollkommensten Grundharmonie. Diesen Ursprung
wird ihr weder Herr D' Alembert noch Herr Marpurg streitig ma-
chen. Da sie nun von so hohem Adel ist, wer wollte ihr also den
Schimpf anthun, sie unter die Septime zu erniedrigen? Als Disso-
nanz betrachtet, ist sie in der That weniger dissonirend, als nur ir-
gend eine Dissonanz seyn kann. Besitzt sie also nicht viele Vorzüge
vor der ihr mit Unrecht vorgezogenen Septime, der billig nur der
dritte oder letzte Rang gebühret? Und der große Tartini? — Wer
weiß nicht, daß er der Septime auch nur den letzten Rang ertheilet,
und sie also auch nicht für voll ansiehet.

§. 156.

Die Septime ist II. nicht die Quelle aller Dissonanzen. Dieser Ehrenname kann ihr, wie man aus dem vorigen §. zur Gnüge sehen kann, mit allem Rechte von der Sekunde streitig gemacht werden, welche wirklich die erste Dissonanz, wie ich bereits dargethan habe, genennet zu werden verdienet; zumal da, wenn wir ja eine Generation der Dissonanzen annehmen sollen oder wollen, selbst die Septime, die Quarte und None auf eine sehr leichte und natürliche Art von ihr hergeleitet oder erzeugt werden könnten.

§. 157.

III. Die wahre Quelle aller Con- und Dissonanzen, wenn wir ja eine Intervallenquelle festsetzen wollen, ist mit Recht der große vollkommene harmonische Dreyklang selbst. Wenn man immer einen großen harmonischen Dreyklang über oder unter den andern setzet, und damit zwölfmal ununterbrochen fortfähret: so entstehen durch diesen Proceß, außer allen harmonischen großen und kleinen Dreyklängen, auch alle mögliche Con- und Dissonanzen. Und dieses Verfahren ist der Natur der Töne und ihrer Harmonie weit gemäßer, als wenn ich erst die Geburth oder Erzeugung der Septime, nämlich, wie aus ihr alle Dissonanzen entspringen sollen, abwarten soll. Ferner, wenn ich, welches aber einerley ist, nur eine große und kleine Terz wechselsweise über oder unter einander setze, und damit so lange fortfahre, bis ich wieder in den ersten oder Anfangston zurückgekommen bin, und bis dadurch alle zwölf große und alle zwölf kleine Terzen in gedachter Ordnung zum Vorschein gekommen sind: so entstehen dadurch ebenfalls alle zwölf große und kleine harmonische Dreyklänge. Und so wäre denn die Terz gleichsam eine Mutter oder Quelle aller möglichen Con- und Dissonanzen; noch vielmehr aber der große harmonische Dreyklang, weil dieser bereits die große und kleine Terz zugleich in sich hält, indem er selbst aus diesen beyden Arten der Terz bestehet. Man hat folglich zur Erzeugung aller con- und dissonirenden Intervallen oder Harmonieen am wenigsten einen Septimenaccord nöthig; zumal da sich auf eine ähnliche Art

364 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert eine so genannte Generation fast durch alle Intervalle bewerkstelligen läßt. Man sehe vom großen harmonischen Dreyklänge, zugleich aber auch von den schon gedachten Terzen folgende Vorstellung aller Con- und Dissonanzen, welche scheinen dadurch erzeugt zu werden.

1. Aufwärts.

Kleine Dreyklänge.

große Dreyklänge. große Dreyklänge.

Detailed description: This musical diagram illustrates the upward progression of chords. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff shows a sequence of notes and chords, with labels 'Kleine Dreyklänge.' pointing to specific triads. The bottom staff shows a similar sequence, with labels 'große Dreyklänge.' pointing to larger triads. Arrows and curved lines indicate the movement of notes between the two staves, showing how smaller intervals in the upper staff correspond to larger intervals in the lower staff.

2. Uebereinanderstehend.

Detailed description: This diagram shows two staves with notes and chords. A diagonal line is drawn across the staves, indicating the relationship between notes in the upper and lower staves. Labels 'Kleine Dreyklänge.' and 'große Dreyklänge.' are present, pointing to specific triads in the upper and lower staves respectively.

3. Abwärts.

Kleine Dreyklänge.

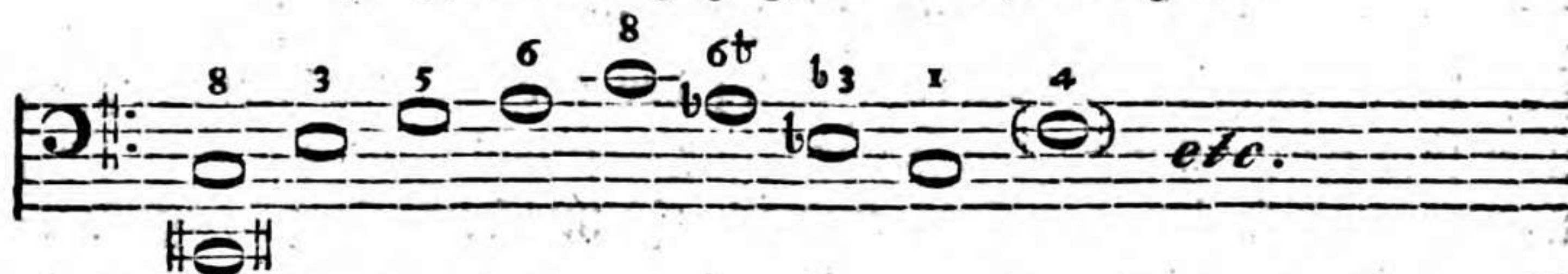
große Dreyklänge. große Dreyklänge.

Detailed description: This diagram illustrates the downward progression of chords. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff shows a sequence of notes and chords, with labels 'Kleine Dreyklänge.' pointing to specific triads. The bottom staff shows a similar sequence, with labels 'große Dreyklänge.' pointing to larger triads. Arrows and curved lines indicate the movement of notes between the two staves, showing how smaller intervals in the upper staff correspond to larger intervals in the lower staff.

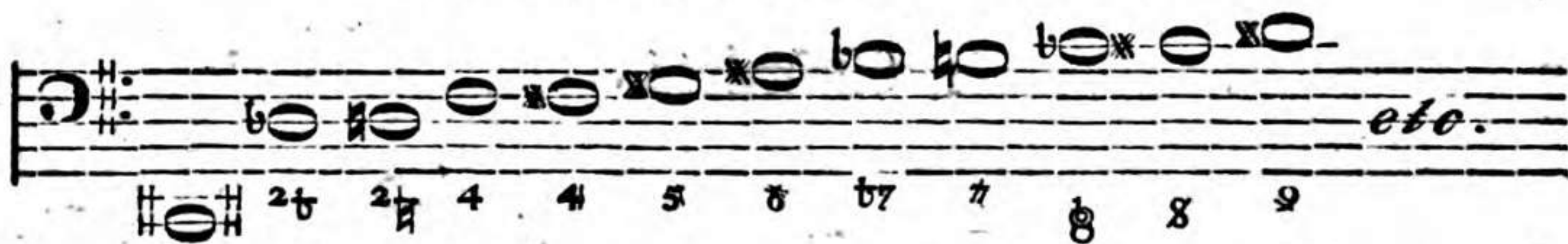
4. Untereinanderstehend.



5. Daraus gezogene Consonanzen.



6. Daraus gezogene Dissonanzen.



Hier finden sich nun die großen und kleinen Terzen; die reinen Quinten; die großen und kleinen Sexten; die großen und kleinen Sekunden, wie auch die größten; die großen und kleinen Quartan; die falschen Quinten; die großen, größten, kleinen und kleinsten Septimen, nebst den, die Octave überschreitenden Intervallen, als die None, Undecime u. s. w. nicht weniger auch andere größte und kleinste Intervallen, als die Terz, die Quinte, die Octave u. s. w. Und wer sich die Mühe nehmen will, alle diese vorgestellten Töne aller dieser großen und kleinen Dreiklänge genau durchzusehen und mit einander zu vergleichen, der wird gar bald alle hier nicht aufgerechnete Intervallen, sie mögen nun die kleinsten, die kleinen, die großen oder größten seyn, und folglich das ganze Intervallensystem darinn

366 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

antreffen. Da nun alles in Terzen auf einander folget: so könnte man sagen, der harmonische Dreyklang, und durch ihn die Terz, welche der Dreyklang so wohl klein als groß in sich begreift, oder die ihn gewissermaßen charakterisiret, wäre die wahre Mutter oder Quelle der ganzen Harmonie und folglich aller con- und dissonirenden Intervallen. Hieraus ist zu sehen, daß, wenn man sich die Mühe geben will, der Harmonie und durch sie, der Verwandtschaft der Töne, nur einigermaßen nachzugrübeln, man vielleicht durch alle Con- und Dissonanzen eine Verbindung, oder Verwandtschaft und wohl gar ein ganz neues Erzeugungssystem der Töne entdecken könnte. Man nehme zum Beispiele nur die kleine und große Sexte, und führe sie, durch wechselweise Vermittelung der großen und kleinen Terz über und nach einander durch alle Töne aufwärts und abwärts fort, und zwar nach eben der Art, wie ich ist mit dem Dreyklange vorgeliehet habe, etwa auf folgende Art:

I. Aufwärts.

The musical notation consists of two systems, each with two staves. The first system shows a sequence of chords in G major and G minor, with notes marked with accidentals. The second system shows a similar sequence of chords, also with accidentals, and ends with a double bar line.

2. Abwärts.

3. Intervallen, die daraus entstehen.

Und folglich durch die Vergleichung unter einander und mit einander auch alle übrige Intervallen, eben so, wie bereits nach dem vorigen Schema mit den Dreyklängen angemerket worden.

Hieraus und aus allen andern dergleichen zirkelartigen Folgen mancher Intervallen und Töne, wenn sie sich insonderheit, so wie diese Sexten- und Terzenzirkel auf den harmonischen Dreyklang gründen, wird überall die Verwandtschaft der Töne erhellen, ohne, einem dissonirenden Septimenaccorde diese Ehre allein zu ertheilen, nöthig

368 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

zu haben. Wir sehen hieraus, daß darauf alle zirkelartige Folgen ankommen, und gewisse Beweise derselben sind. Wenn dieses nicht wäre, so würden wir keine musikalische Zirkel haben, und wir würden aus einem einzigen Tone nicht in alle übrige Töne und Tonarten zu gehen vermögend seyn. Wiewohl ich werde hernach im zweyten Theile dieses Buches insbesondere, von der Verbindung der Töne durch die musikalischen Zirkel zu reden, Gelegenheit haben. Doch, diese aus dem vollkommenen Dreyklange entspringenden Zirkel beyseite gesetzt, darf man auch nur den weichen verminderten Dreyklang nehmen, und den kleinen vollkommenen Dreyklang damit verbinden, z. B. $\left\{ \begin{smallmatrix} f \\ d \end{smallmatrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{smallmatrix} c \\ f \end{smallmatrix} \right\}$ und auf- und abwärts auf eben diese zirkelartige Art fortfahren, wie ich mit dem vollkommenen Dreyklange gezeiget habe: so wird man alle mögliche chromatische und enarmonische Intervallen erhalten. Man könnte daher, wenn man wollte, den weichen verminderten Dreyklang für die Grundharmonie nicht nur aller chromatischen oder dissonirenden, sondern so gar auch aller enarmonischen Intervallen ansehen. Hier haben wir also abermahl eine neue Zeugung der Töne, ohne den Septimenaccord dabey in Betrachtung zu ziehen. Vom verminderten Dreyklange habe ich oben im Kapitel vom harmonischen Dreyklange umständlich geredet; man sehe daselbst §. 36. nach.

§. 158.

IV. Die Septime kann nicht die einzige dissonirende Grundharmonie seyn, denn wenn sie diese wäre: so müßte folgen, daß, so wie aus ihr alle andere dissonirende Accorde erwachsen, auch die Harmonie derselben durchaus oder jederzeit einerley seyn oder aus einerley Tönen bestehen müßte. Wir wissen aber, und alle erfahrene Componisten werden eben dieses sagen, man siehet solches auch sehr deutlich aus dem vortrefflichen Buche des Herrn Bachs über das Accompagnement, welches den zweyten Theil seines Versuchs über die wahre Art das Klavier zu spielen ausmacht, daß einer jeden Dissonanz insbesondere ihre eigene Harmonie oder ihr eigener

Accord zukommt, ohne sich des Accords der Septime anzumaßen; oder, ohne ihn zum Grunde ihrer Harmonie anzunehmen; oder, ohne sie mit einzumischen. Dieses erhellet noch mehr aus dem verschiedenen Gebrauche der Dissonanzen selbst, wornach sie bald einfach, bald mit andern versezt, oder verbunden, bald auf diese, bald auf jene Art zusammengeschoben oder nicht, vorkommen. Mit einem Worte, eine jede Dissonanz macht ihren eigenen Accord oder ihre eigene Harmonie, ohne an dem Accorde oder an der Harmonie einer andern Theil zu nehmen; sie müßte denn nach der Erfindung des Componisten bald mit dieser, bald mit jener, oder auch mit noch mehr als einer verbunden werden; wodurch aber jedesmal ein neuer Accord oder eine neue Harmonie entstehet. Wenn aber der Septimenaccord die einzige dissonirende Grundharmonie, und die Quelle aller andern Dissonanzen wäre: so müßte folgen, daß, weil die None aus ihr erwüchse, die None niemals anders, als in der Gesellschaft der Septime erscheinen könnte. Ferner müßte die Undecime (ich will einmal diesen unächten Namen der Quarte behalten), wenn sie aus der None und Septime entstünde, jedesmal in der Gesellschaft der None und Septime erscheinen, und von ihr begleitet werden. Mit dem so genannten Terzdecimenaccorde würde es eben diese Bewandniß haben; denn es müßte alsdann diese Terzdecime oder eigentlich diese umgetaufte Sexte nicht anders, als in der Begleitung der Undecime, der None, der Septime, der Quinte und Terz (welch ungeheurer Accord) erscheinen. Wie nun? wenn man diesen Proceß mit dem Unterschieben einer jedesmaligen neuen Terz unter den Grundton weiter fortsetzen wollte: was würden endlich daraus für abentheurliche riesenmäßige Accorde erwachsen? Denn wenn wir diesen Proceß einmal bey zwei oder drey dissonirenden Accorden angefangen hätten, wer könnte es verhindern, ihn gleichsam bis ins Unendliche fortzusetzen? Daß aber daraus, wenn man die Septime auf die angegebene Art für die Quelle aller Dissonanzen annimmt, ganz natürlich folget, man müßte die Septime, als eine gewöhnliche Nebenstimme der None, diese beyde als gewöhnliche Nebenstimmen der Undecime und diese drey insgesamt als gewöhnliche Nebenstimmen

370 **Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert**
der Terzdecime anzusehen und zu gebrauchen verbunden seyn; dieses
erhellet daraus, weil alle dissonirende Accorde nichts als zusam-
mengeschobene Septimenaccorde seyn sollen, wie Herr Mar-
purg in den oben angeführten Stellen aus seinem Handbuche zu er-
weisen suchet; wo er zugleich bemerket, aus wie vielen Septimenac-
corden jeder dieser dissonirenden Accorde zusammengescho-
ben sey; von denen man doch eben so gut sagen könnte, sie wären
alle insgesamt aus Terzen über und unter einander zusammengescho-
ben; wie man ganz deutlich aus dem §. 157. gegebenen Schema von
denen durch die Accorde oder über oder unter einander fortgeführten
Terzen sehen kann; worinn es wirklich eigentlich auf die Terz, am
wenigsten auf die Septime ankommt; ungeachtet es ebenfalls eine
Probe vieler zusammengeschobenen Septimenaccorde abgeben könn-
te. — Doch Herr Marpurg setzet sehr weislich diesem wunderli-
chen Unterschieben selbst Schranken, wie wir so gleich sehen werden.

§. 159.

V. Es können alle mögliche Harmonieen, so vielstimmig
sie auch sind, oder seyn könnten, im Grunde doch nicht mehr,
als vierstimmig seyn. So erkläret Herr Marpurg sich selbst in
seinem Handbuche S. 23. §. 2; Und diese von ihm selbst bezeugte
Wahrheit wird ein jeder vernünftiger Musikverständiger ungezwun-
gen unterschreiben. Ja, diese Wahrheit wird hernach von ihm noch-
mals bestätigt, wenn er, nachdem er die zusammengeschobenen Har-
monieen angeführet hat, zulezt in den schon oben angeführten Wor-
ten spricht: es können diese Sätze nicht für Haupt- oder
Grundharmonieen gehalten werden, weil alle mögliche In-
tervallen innerhalb dem Bezirke einer Octave erzeuget wür-
den, und alle daraus entspringende Harmonieen binnen die-
sem Bezirke und nicht außerhalb der Octave zu Hause seyn,
und ihren Grund haben müßten. Da nun dieses alles unwie-
derleglich wahr ist: so muß daraus folgen, daß auch alle solche Har-
monieen oder Accorde, welche nicht in der Octave ursprünglich er-
zeuget werden, überflüssig, und entbehrlich seyn müßten, weil kein
Grund von ihnen angegeben werden kann. Da aber durch einen

so strengen und allzubestimmten Schluß auch so gar der eigentliche Nonenaccord selbst wegfallen würde: so ist Herr Marpurg so vorsichtig gewesen, anzumerken, daß der Nonenaccord aus zweenen Septimenaccorden bestünde; denn wenn aus zweenen Septimenaccorden ein einziger Accord gemacht würde: so müßte die eine Septime in eine None verwandelt werden. Man könnte ihn folglich mit allem Rechte fragen: ob wir denn ursprünglich gar keine None hätten? — Daß die None keinesweges aus der Septime entstehet, oder entstehen kann, sondern vielmehr eine durch die Octave erhöhte Sekunde ist, darinnen stimmen alle musikalische Skribenten alter und neuer Zeiten nebst den besten Componisten überein; und eine Septime kann sie zuvor, ehe sie zur None ward, unmöglich gewesen seyn, sonst könnte sie nicht gegen einen und eben denselben Grundton stehen, gegen den die Septime stehet. Sie ist vielmehr daher entstanden, weil man sie durch einen verschiedenen Gebrauch, in Ansehung ihrer Bindung, Begleitung und Auflösung von der Sekunde zu unterscheiden gesucht hat. Man findet daher auch, daß man die Sekunde und die None nur noch vor nicht gar zu langer Zeit für keine von einander unterschiedenen Intervalle gehalten hat. Man kann dieses im Kircher, im Berardi und bey verschiedenen andern sehen, welche insgesamt die None und Sekunde bloß nach ihrer Entfernung von einander unterscheiden, übrigens aber sie auf einerley Art behandeln. Wenn der höhere Ton vom tiefern nur um eine Sekunde entfernet war, so behielt sie auch diesen Namen; war aber der höhere Ton vom tiefern noch zugleich um eine Octave entfernet, so nannte man ihn die None. Uebrigens ward die None unten und oben gebunden, welches denn eine Unordnung im Gebrauche verursachte, der man in neuern Zeiten dadurch sehr flüchtig abzuhelpen gewußt hat, daß man beyden Intervallen ihren verschiedenen Gebrauch angewiesen hat. Daher ist das die Sekunde, wenn die Unterstimme gebunden, und hingegen das die None, wenn sie selbst oben gebunden wird. Dadurch wird nun der Gebrauch beyder Intervalle besser bestimmet, und allem Misverstande in der Sekunst vorgebeuet. — Die None ist also, ihres verschiedenen Gebrauches

372 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert ungeachtet, nichts anders, als die um die Octave erhöhte Sekunde; sie wird folglich in der Octave erzeugt, und ist darinn zu Hause. Sie ist daher keinesweges für eine in die None verwandelte Septime anzusehen, und entstehet am wenigsten durch zweene zusammengeschobene Septimenaccorde. Eben dieses, was wir von der None angemerkt haben, das kann man auch nach veränderten Umständen von dem Undecimen- und Terzdecimenaccorde sagen. Beyde Accorde gehören in der Octave zu Hause; der erste ist nichts anders, als der Quartnonenaccord, weil man zuweilen die Septime damit verbindet; welches zwar nicht immer, aber wohl bey besonderen Vorfällen zu geschehen pflaget. Man würde ihn also vorzeiten den Sekundquartenaccord genennet haben, der aber ist von jenem unterschieden wird. Der andere ist eigentlich der Accord der großen Septime, der aus der Septime, Quarte und Sekunde bestehet, und zu welchem bald die große, bald die kleine Sexte, bald aber auch nur die Quinte kommen kann. Es giebt also eigentlich keinen besondern Terzdecimenaccord, der aus einer so heterodoxen Vermischung der zusammengeschobenen Terzdecime, Undecime, None, Septime, Quinte und Terz bestehen sollte, wie Herr Marpurg ihn beschreibet. Und das ist der Accord, den, wie ich schon oben einmal bemerkt habe, Herr Rameau den Accord mit sieben Hörnern (à sept cornes) nennet; und das Exempel, das Herr Marpurg im ersten Theile seines Handbuchs auf der vierten Tabelle fig. 15. zum Beweise anführet, ist von so schlechtem Gehalte, daß sich eben kein Componist damit breit machen darf; man kann es kühnlich als einen Fehler austreichen, am wenigsten aber als einen Beweis von der Existenz und Güte dieser ungeheuren Harmonie ansehen. Ja, dieser Accord ist nur zum Theil darinn vorhanden; denn die vornehmsten Theile, nämlich die None oder Sekunde und Septime würden gar nicht dazu gehören, wenn er ein eigentlicher Terzdecimenaccord seyn sollte, weil dieser aus nichts weiter als aus der Sexte und Quarte und Octave bestehen würde, und er wäre also nichts anders als der Sertquartenaccord. — Von gleicher Güte sind auch die darauszugezogenen oder durch die Umkehrung entstehen-

den ähnlichen und ungewöhnlichen Accorde: Wenigstens ist daran zu zweifeln, daß ein guter und gründlicher Componist sich damit abgeben werde, und wenn man sie auch in des berühmten Eulers Tentamine novae Theoriae Musicae, und zwar in denen zu Pag. 168 und 174. gehörigen Tabellen antreffen sollte; worinn man endlich noch weit ärgere oder abendtheuerlichere Accorde, mit denen man wohl gar die Wilden in Amerika verscheuchen könnte, antreffen wird, so gut sie auch berechnet seyn mögen. Ueberhaupt ein sehr entbehrliches Buch, wodurch dieser sonst wirklich große Mann seine Schwäche in einer Wissenschaft, die er nicht studieret hatte, augenscheinlich verrathen hat.

Doch ehe ich diese so genannte Grundaccorde verlaße, erinnere ich mich einer Stelle in den in Leipzig herausgekommenen wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Sie gehöret in die Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche, und stehet in dem Artikel Intervall und zwar S. 317. folg. Der ungenannte Verfasser behauptet darinn bis zum Bsjewerden, diejenigen zusammengesetzten Accorde, worinn Decimen, Undecimen, Duodecimen u. s. w. vorkommen könnten, und beleet sie mit dem ehrenvollen aber ganz unverdienten Namen der Grundaccorde. Er spricht z. B. die wenigsten wollen dem sechsstimmigen Grundaccorde von der Onzieme (warum nicht Undecime? doch das war nicht französisch), die Herr Rameaux (so hieß der Mann wohl nicht) angenommen hat, beypflichten. Sie bleiben dabey, daß die Undecima eine Quarte sey (eine große Sünde!) und be-

zeichnen also den Grundaccord $\begin{matrix} 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{matrix}$, wenn er dreystimmig gemacht wird, an statt durch $\begin{matrix} 11 \\ 5 \\ 1 \end{matrix}$ mit $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ 1 \end{matrix}$. Da sie nun diesen Quintquartenaccord unmöglich für einen Grundaccord ausgeben können (wozu wäre dieses auch nöthig?) weil jeder weiß, daß in einem Grundaccorde keine 2, 4, oder 6 statt finden

374 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert
kann; so werden sie bey den Umkehrungen des $\frac{4}{1}$ Accords den
Grundaccord eben so wenig antreffen; denn er giebt die Ac-
corde von $\frac{5}{1}$ und $\frac{7}{1}$; Dieses sind auch keine Grundaccorde,
also lauter umgekehrte, ohne Grundaccord, lauter Folgen oh-
ne Grund! Nimmt man aber den Grundaccord des Herrn
Rameaux $\frac{1}{1}$ an: so haben $\frac{5}{1}$ und $\frac{7}{1}$ als Folgen in $\frac{1}{1}$ ihren
richtigen Grund. — Man sollte lieber sagen, diese Accorde
hätten ihren Grund in dem Herrn Rameau (dessen Namen man
nicht einmal zu schreiben weiß) selbst. — Also, wer nicht an den
zusammengeschobenen sechsstimmigen Undecimenaccord als einen
Grundaccord, und durch ihn nicht an Rameau glaubet, der wird
auch alle daraus von den Anhängern dieses fantasiereichen Systems
hergeleitete Accorde nicht gründlich kennen, wenn er sie auch noch so
richtig zu gebrauchen weiß. Und welcher Componist nun diesen
großmächtigen Undecimenaccord verwirft, der kennt weder den Se-
kundquintenaccord noch den Quartseptimenaccord, ja nicht einmal
den Quartquintenaccord. — Wenn dieses vernünftige Folgen
richtiger oder vernünftiger Grundsätze seyn sollen: so mögte man
wohl fragen, was Grundsätze wären? — Doch es ist nicht der
Mühe werth, dergleichen Ausschweifungen des Rameauischen Sy-
stems vernünftig zu beantworten. Man muß sich vielmehr wundern,
wie es zugehen mag, daß auch der Aberglaube sich in die Musik
drängen, und uns nöthigen will, an Heilige zu glauben, die wir
doch ohne unsere Vernunft zu verläugnen, unmöglich für voll ansehen
können. — Wiewohl wir werden gelegentlich diesem Herrn noch ein
paar Worte zu sagen haben; zumal da es scheint, er habe seine rameau-
ische Einsicht in die Harmonie einem oder dem andern Commentator zu
danken; denn den Rameau selbst hat er gewiß nicht gelesen. Doch
wenn er nur die Herren D'Alambert und Marpurg besser zu ver-
stehen gewußt hätte! Er würde sonst sich nicht mit seiner Einsicht in
die Harmonie über alle Componisten hinausgesetzt haben. —

§. 160.

Da es also, wie ich schon §. 154. gezeigt habe, nur mehr als zu
gewiß ist, daß die Dissonanzen nicht aus einer so paradoxen und bloß

in der Einbildung bestehenden Zeugung entstanden, oder darnach zu betrachten sind, sondern vielmehr aus der Ordnung, wie sie in der stufenweis auf- und absteigenden diatonischen Octave erscheinen, entstehen, und darnach betrachtet werden müssen: so kann man mit allem Rechte dieses rameauische System und seine darauf gebauete Theorie der Harmonie verwerfen. Dazu hat man um so vielmehr Ursache, weil ein Anfänger, der die musikalische Composition studiren will, dadurch nicht nur in unnöthige Schwierigkeiten verwickelt, und ihm dieses nicht allzuleichte Studium noch weitläuftiger und dunkler und folglich auch mühsamer gemacht wird. Wir haben gar nicht nöthig, ihn mit dergleichen gewissermaßen abstrakten oder zusammengesetzten Dingen und Harmonieen, noch mit bloßen in der Einbildung bestehenden oder weithergeholtten und aufgeschraubten Hypothesen aufzuhalten. Man nenne ein jedes Ding, ein jedes Intervall, einen jeden Accord mit seinem uralten Namen, und versuche darinn kein neues physikalisches, oder vielmehr abendtheuerliches, System auszustudieren. Man nenne also die erste Stufe oder den zweyten Ton der diatonischen Leiter die Sekunde, die zweyte Stufe, oder den dritten Ton, die Terz, die dritte Stufe, als den vierten Ton, die Quarte u. s. w. wie ich schon vor einigen Jahren anderwärts *) angemerkt habe, und bleibe in dieser Sache auf dem uns von den Alten wohlbedächtlich gebahnten und natürlichen Wege, und erdichte nicht Schwierigkeiten über Schwierigkeiten, wo doch in der That keine sind. Man bleibe folglich bey der einfältigen Natur der Töne, und bey der uns durch den harmonischen Dreyklang angewiesenen Verwandtschaft der Töne und der Klangstufen; wie sie uns zugleich durch das Intervallensystem und durch die Lehre von den Klanggeschlechtern am sichersten dargethan werden, weil diese durch die Erfahrung am bewährtesten sind befunden worden. Durch eine solche natürliche und im Zusammenhange der Dinge gegründete Simplicität wird man den Anfängern

*) Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. X. Band. S. 278 = 279.

376 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alembert
den Weg zur Kenntniß der Composition und zu einer darinn zu er-
reichenden gründlichen Fertigkeit erleichtern, und ihnen folglich ver-
ständlicher und dadurch auch nützlicher werden. Ueberdieß, wenn
wir die Verwechslung der Harmonie und der Stimmen nach Hei-
nichen's Art gehörig studieren, so wird uns diese Zeugung und die-
ses erzwungene Zusammenschieben nicht nur ganz unnöthig, son-
dern auch beynahe abgeschmackt vorkommen; zumal da durch
dieses Zusammenschieben einige Intervalle beynahe ihre ei-
genthümliche Natur verlieren, und auch so gar ganz unbrauchbare
Accorde oder Harmonieen entstehen. Wer siehet übrigens nicht, daß
die Verwechslung der Harmonie, wie sie Heinichen und vor ihm
schon andere gelehret haben, der Grund zu allen vom Rameau,
D'Alembert und andern uns so angepriesenen zusammengescho-
benen Accorden sind. —

§. 161.

Ich sollte nun auch, meiner Absicht und dem Zusammenhange
gemäß, noch von dem Grundbasse und von dem Mißbrauche und der
gänzlichen Unnützlichkeit desselben in Ansehung der Erfindung der
Melodie handeln; allein, ich habe mir vorgenommen, davon in einer
zweiten Abtheilung, welche im zweeten Theile dieses Buches ihren
Platz finden wird, besonders zu reden. Doch vor dem Schlusse die-
ser Betrachtung fällt mir ein, zu fragen: ob nicht Herr Rameau,
dieser gepriesene Erfinder einer so sehr gerühmten Hypothese, durch
die bekannte und uralte Erfahrung mit der Trompette, die sich in so
vielen musikalischen Schriften findet, und wegen deren Richtigkeit
man schon vorlängst pro und contra gestritten hat, auf sein neues
System von der Erzeugung der Harmonie gebracht seyn könnte?
Denn, wenn dieses wäre, wie es dazu den Anschein hat: so wäre
es so nagelneu nicht, als seine Verehrer vorgeben, und verdiente
folglich keinesweges, so merkwürdig es ihnen auch zu seyn scheint,
so viel Aufhebens damit zu machen. Ich will inzwischen diese alte
Erfahrung hier noch kürzlich beyfügen. Sie ist diese:
Die Trompette giebt folgende Tonleiter in folgender Ordnung
an, nämlich, wenn ein geübter Trompetter, mit einem richtigen und

festen Ansage versehen, mit seinem Instrumente gehörig umzugehen weiß. Diese Tonleiter siehet nun so aus:

C, c, g, \bar{c} , \bar{e} , \bar{g} , \bar{b} \bar{h} , \bar{c} , \bar{d} , \bar{e} , \bar{f} $\bar{f}\bar{is}$, \bar{g} , \bar{a} , \bar{b} \bar{h} , \bar{c}
 1. 2. 3. 4. 5. 6. (7). 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Diese Töne sind alle in dem natürlichen Sprengel derselben befindlich, nur mit dem Unterschiede, daß es nicht allen Trompettern gegeben ist, das \bar{h} und \bar{b} , das \bar{f} oder $\bar{f}\bar{is}$ und das \bar{b} und \bar{h} gleich rein und bequem herauszubringen; denn das \bar{h} schwebet insgemein zu viel unter sich, als ob es \bar{b} werden wollte; das $\bar{f}\bar{is}$ äußert eben diesen Fehler, daß es zu tief wird, als ob es \bar{f} seyn sollte; \bar{h} und \bar{b} sind ebenfalls gerne zweydeutig. Doch diese unreinen Schwebungen sind öfters nur Merkmale einer nicht gehörigen Uebung, und liegen fast insgemein an dem Trompeter mehr, als an der Trompette selbst; daher sind sie der Sache, warum ich diesen Trompettensprengel anführe, ganz und gar nicht hinderlich. Man merke sich aber den Anfang und den Fortgang dieser natürlichen Tonleiter bis ins \bar{b} oder \bar{h} : so wird man das tiefe C, seine Octave c, die Dominante g, die DecimesepTIME \bar{e} nebst der Oberoctave \bar{e} so gleich entdecken, so wie auch den allerliebsten Septimenaccord in den Tönen \bar{c} , \bar{e} , \bar{g} , \bar{b} oder \bar{h} und zugleich auch den vollkommenen harmonischen Dreyklang. Hier sind also die beyden Grundharmonieen des Herrn D'Allemberts, nämlich der Dreyklang und der Septimenaccord, nebst dem ersten Versuche in Ansehung der Durttöne und ihrer Tonleiter. Ich will ihm zwar nicht Schuld geben, daß dieses wirklich die erste Anleitung zu seinem Versuche und der darauf gebaueten Erfindung der Generation der Töne gewesen; die beyden ersten von ihm angenommenen Grundharmonieen sind wenigstens darinn vorhanden, so wohl als die ganze Harmonie des Durtones und seiner Leiter. — Doch, dem sey wie ihm wolle, mich dünkt, ich habe zur Gnüge dargethan, auf welchen seichten Gründen die so sehr gerühmten Versuche nebst den

378 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D' Alembert

daher entspringenden Tonleitern mit allen ihren weitem Folgen und den Grundaccorden beruhen. — In der zwoten Abtheilung, welche, wie schon gemeldet worden, im zweeten Theile dieses Buches folgen wird, und vom Grundbasse u. s. w. handeln soll, werde ich noch eins und das andere, das hieher gehören wird, anmerken.

§. 162.

Zum Schlusse dieser Abhandlung will ich noch ein paar Anmerkungen beybringen, welche theils die angeführten Erfahrungen wegen der Erzeugung der Töne, und dann die aus dem Septimenacorde, entstehenden oder herzuleitenden übrigen dissonirenden Accorde betreffen; woraus man sehen wird, daß die erstern nicht so wunderbar noch weniger so neu sind, als man vorgeben will, die letztern aber bey nahe wohl so alt, als die Harmonie selbst, sind.

1. Man nehme ein so genanntes Monochord und beziehe es mit vier oder fünf meßingenen oder stählernen Drahtsaiten, und stimme die eine Saite ungefähr ins ungestrichene $\underline{\text{c}}$; die andere Saite stimme man ins eingestrichene $\bar{\text{c}}$; die dritte Saite in die Quinte der letzten, nämlich ins $\underline{\text{e}}$; die vierte Saite aber ins $\bar{\text{e}}$; hat man eine fünfte Saite, so stimme man sie ins $\bar{\text{g}}$. Diese Stimmung aber kann am füglichsten durch kleine bewegliche Stege geschehen, die unten hohl sind, aber auf beyden Seiten so fest unter die Saiten passen müssen, daß keine Schwebung dadurch entstehen kann. Wer mit einem solchen Tonmaße umzugehen weiß, der wird durch die Theilung der Saiten am besten wissen, wie er die ist bemerkten Töne erhalten kann. Hiernächst schlage man die erste Saite mit einer Federspule oder auch nur mit dem Nagel des Fingers so stark an, daß sie gänzlich in eine Schwingung oder starke Bewegung gesetzt wird, und folglich einen starken Ton von sich geben muß. So bald man dieses thut, so wird man so gleich ein feines oder entscheidendes Nachklingen der übrigen auf obige Art eingestimmten Saiten vernehmen, und das zugleich mit entstehende Erzittern der Saiten wird kaum aufhören, wenn schon die erste Saite ihre Bewegung verloren hat. Sollte das Mo-

nochord keinen hohlen Resonanzboden haben, sondern nur aus einem bloßen glatt gehobelten Brette bestehen; so werden die Saiten zwar weniger oder kaum erklingen, aber das Erzittern wird man gleichwohl bemerken. Hier haben wir die Durtöne.

§. 163.

2. Man nehme ein eben solches mit eben so viel Saiten bezogenes Instrument, und stimme diese Saiten, die erste ins ungestrichene a , die andere ins \bar{a} , die dritte ins \bar{e} , die vierte ins \bar{e} und die fünfte ins \bar{a} , und verfare damit, wie schon gemeldet worden. Man wird alsdann zwar nicht leicht das Mitklingen der Saiten vernehmen, es müßte denn, ein ganz dünner von den feinsten Resonanzholz verfertigter Sangboden vorhanden seyn, allein eine gelinde Erzitterung wird man an allen übrigen Saiten bemerken, und im letztern Falle auch wohl ein sanftes oder leises Miterklingen. Hier haben wir also die Molltöne.

Diese Versuche sind so alt, daß man die Spuren davon bereits bey den ältesten Tonlehrern wird finden können; ja, ich kann mit Recht sagen, sie sind noch älter, als unsere Klaviere oder klavierartige Instrumente sind, und folglich vorlängst aller Welt bekannt gewesen. Es ist ohnedieß bekannt, daß die Erfindung des Canons oder des Monochords dem Pythagoras zugeschrieben wird. — Aber, wird man mir einwenden, Herr D'Alembert hat sie selbst S. 10. und 11. seiner system. Einleitung einigermaßen beschrieben. — Es ist wahr, antworte ich, aber was ist das anders, als daß er die ältesten Versuche, die man in der Harmonie nur haben kann, abcopirt und auf veränderte Art vorgetragen hat? Und was hat denn also Herr Rameau großes gethan, als er seine Erzeugung der Töne erfand? Hat er sie nicht aus diesen lange vor ihm gewesenen Versuchen herausgezogen, und nur auf eine neue Art vorgetragen? Doch ich will diesen beyden Versuchen noch ein paar andere und ähnliche beyfügen, die ein jeder, der ein Klavier, oder einen Flügel hat, in einem jeden Augenblicke ohne die geringste Mühe und Kunst selbst machen kann.

380 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Alambert

§. 164.

3. Man nehme ein wohlgestimmtes und richtig mensurirtes Klavier, und schlage mit beyden Händen einen vollstimmigen Dur- oder Mollaccord an: so werden durch alle Octaven eben dieselben Töne, woraus der Accord bestehet, sanft nachklingen. Doch muß man mit den Händen einige Zeit und so lange, bis der Nachschall vorbei ist, auf den angeschlagenen Tönen liegen bleiben. Man wird alsdann aus der Abnahme der angeschlagenen Töne des Accords auch das allmähliche Verschwinden der durch das Anschlagen in Bewegung gesetzten übrigen damit harmonirenden Töne am besten vernehmen können.

§. 165.

4. Man mache eben diesen Versuch und auf eben diese Art auf einem richtig mensurirten und wohl gestimmten Flügel. Man wird die Wirkung davon noch deutlicher und entscheidender empfinden.

§. 166.

5. Noch mehr, man schlage auf eben diese Art entweder auf dem Klavier oder auf dem Flügel einen dissonirenden Accord, z. B. den gewöhnlichen Sekundquartenaccord oder auch den kleinen Septimenaccord, oder endlich, welchen man will, an, und mache damit auf eben die Art den Versuch, wie zuvor: so wird man eben dieselbe Wirkung vernehmen; denn es werden eben dieselben Töne durch alle Octaven mit- und nacherklingen, oder wenigstens erzittern.

§. 167.

Hier wird man mir die Frage aufwerfen: wozu dieser letzte Versuch nützen soll? Dazu, um die Schlüsse, die man zum Vortheile der Rameauischen Hypothese aus den vorhergehenden Versuchen ziehen könnte, umzustossen. — Umzustossen? — Ja, denn es klingen darinn so wohl Dissonanzen als Consonanzen mit und nach. — Ich will mich deutlicher erklären. Wenn man auf einem dergleichen reingestimmten besaiteten Instrumente gewisse Töne, oder nur Töne angiebt, welche man will: so werden die damit überein oder in der Octave, Quinte und Terz gestimmten übrigen Töne fast insgesamt gerühret werden, und in eine zitternde Bewegung gerathen, die meistens einen Widerschall oder ein saches und leises Miterklingen

von der Erzeugung der Töne und Intervallen. 381

verursachen wird. Dieses ist so gewiß, daß solches durch die bisher angeführten Versuche deutlich genug erhellet, am deutlichsten aber wohl aus dem zuletzt angeführten fünften Versuche. In diesem erklingen auch so gar die dissonirende Töne mit, welche in dem angeschlagenen Accorde befindlich sind. Da nun dieses fest gesetzt ist: wie will also Herr Rameau mit seiner aus seinen Erfahrungen gezogenen Erzeugung der Dur- und Molltöne fortkommen? Seine erste Erfahrung mit dem Violoncell, oder, wie Herr Marpurg lieber will, mit dem Contraviolon ist nur eine eingebildecete Erfahrung, hingegen die mit dem Monochord oder mit den übrigen von mir beschriebenen Versuchen, leiden keine Einwürfe; sie sind alt, vorlängst bekannt, nicht vom Herrn Rameau neu erfunden, und beweisen nichts weiter, als daß ähnlich gestimmte Saiten durch ähnliche Töne in eine zitternde Bewegung gesetzt werden, und auch wohl miterklingen können, nachdem die Körper beschaffen sind, auf welchen diese Versuche angestellet werden. Sie beweisen aber keinesweges, daß aus einem einzigen angegebenen Tone alle zu einem Dur- oder Mollaccord gehörige Töne entspringen, oder hervorgebracht werden können. Das wäre zu viel verlangt, und ist noch zur Zeit durch keine sichere Versuche erwiesen worden. Wenn in den ersten beyden von mir angegebenen Versuchen nicht die Saiten in eine gewisse Harmonie, die aus dem harmonischen Dreyklange bestehet, eingestimmt würden: so würde der Versuch auch nicht gerathen. Also kömmt es nächst den Körpern, worauf oder womit die Versuche gemacht werden, zugleich mit auf die Stimmung der Saiten in gewisse zur Harmonie des harmonischen Dreyklanges gehörige Töne an. Mit dem fünften Versuche hat es eben die Bewandniß; dann die mit den Tönen, woraus der dissonirende Accord bestehet, nach den Octaven übereinkommende, Töne erklingen eben so wohl mit, wie die consonirenden Töne; aber dieses ist der Harmonie derselben nicht entgegen; denn ein jeder Componist weiß, daß alle dissonirende Accorde unter sich selbst harmoniren, oder vielmehr sich auf den harmonischen Dreyklang gründen, aus dem sie insgemein, ohne Absicht auf die Grundstimme, bestehen. Dieser Versuch ist nun ein deutlicher Be-

382 Betrachtung der Hypothese des Rameau und D'Allembert

weis gegen das Rameauische System, und zugleich beweiset er, daß nur die, in die vorhandene Harmonie gestimmten, Töne, sie mögen Dissonanzen oder Consonanzen seyn, mit erklingen, und in zitternde Bewegung gesetzt werden. — Wozu nützet also die neue Hypothese des Rameau? Sie ist fürs erste sehr alt, ja uralt, und keinesweges von Rameau erfunden, und folglich fällt auch die Neuheit seiner darauf gebaueten Theorie weg. Sie beweiset ferner nicht, was sie beweisen soll, weil durch seine Erfahrungen nichts Neues hervorgebracht wird, und nur die vorhandenen Töne oder Accorde gerühret werden, welches durch bessere Versuche bewerkstelliget werden kann. Sie beweiset also keinesweges nicht die Harmonie oder eine Erzeugung, oder Auserwandschaft der Töne, weil durch ähnliche Erfahrungen dargethan werden kann, daß auch durch dissonirende Accorde andere, mit eingestimmte, Töne gerühret, oder in zitternde Bewegung gesetzt werden können. —

§. 168.

6. Es ist falsch, wenn Herr D'Allembert S. 37. §. 33. seiner systematischen Einleitung vorgiebt, weil die Oberduodecime und Unterduodecime vom ϵ und also δ , und ζ theils mit erklingen, theils mit erzittern: man daraus einen aus diesen beyden Duodecimen bestehenden Gesang formiren könnte, und daß daraus hernach die Tonleiter der Dur- und Molltöne erzeugt werden sollten. Der Obersatz ist falsch; denn die beyden angeblichen Duodecimen klingen in einem Versuche nicht zugleich, oder werden nicht zugleich mit gerühret; denn er hat hier zweene Versuche, die ganz verschieden sind, in einen zusammengezogen. Folglich ist auch der darauf gebauete Schluß falsch, wie ich schon aus andern Gründen im vorigen gezeigt habe. Allein nach meinem angeführten fünften Versuche würden sie mit erklingen oder mit erzittern, wenn ich den Quintquartenaccord anschlagen wollte; denn da würden, wenn ich $\epsilon : \zeta : \delta$ zugleich angeben würde, auch die übrigen auf dem Flügel oder Klaviere in Octaven mit eingestimmten Töne, ϵ, ζ, δ sanft mit erklingen oder doch erzittern. Wer wollte aber darauf eine Tonleiter bauen? Das eine wäre so abgeschmackt, wie das andere. Wo kommen nun die beyden Duodecimen, der gepriesene Grundbaß in

Quintenfolgen, dieser komische Ursprung der Tonleitern her? Hat nicht dieses alles einen eben so seichten Grund, wie die ganze Hypothese zusammen genommen?

§. 169.

7. Daß durch die berufene dissonirende Grundharmonie, nämlich durch den Septimenaccord, alle andere dissonirende Accorde oder Harmonieen zum Vorschein zu bringen sind, oder dadurch erzeugt werden; das klinget zwar neu und fremde, ja beynahe wunderbar; es ist es aber am wenigsten. Es gründet sich auf die Verwechslung der Accorde, welche schon vor undenklichen Jahren den Tonlehrern und Componisten bekannt gewesen ist. Gasparini und mit ihm Heinichen und andere haben sie schon lange vor einem Rameau gewußt. Ja, da die Arten des doppelten Contrapunkts sich darauf gründen, so ist die Verwechslung der Harmonie schon vor mehr als einem Jahrhundert, und vielleicht vor einigen Jahrhunderten bekannt gewesen. Wer wollte nun dießfalls sagen: es würden die übrigen dissonirenden Harmonieen aus dem Septimenaccorde erzeugt? Zumal da man dieses von mehreren dissonirenden Accorden sagen könnte. Doch wir werden künftig von dieser Materie, weil sie vorzüglich die Grundharmonieen und den ehrenvesten Grund- oder Fundamentalbaß betrifft, weiter reden.

§. 170.

Vorigt will ich diese Betrachtung mit einer merkwürdigen Stelle, die sich in Herrn Sulzers Theorie der schönen Künste befindet, und mit dieser Materie in Verbindung stehet, beschließen. Ob schon der Verfasser der musikalischen Artikel in diesem schönen Werke in den meisten Artikeln scheint zu D'Alemberts oder Rameaus Fahne geschworen zu haben: so findet sich doch zuweilen in dem einen oder andern Artikel ein Zug, der das, was ich bisher bewiesen habe, ziemlich nachdrücklich bekräftiget. Die Wahrheit kann sich zwar eine Zeitlang verhüllen lassen; endlich aber bricht sie doch hervor, und läßt ihren Glanz deutlich um sich strahlen. Die Stelle, die ich anführen will, stehet im ersten Bande S. 411. Es wird gesagt: Rameau habe zuerst den Fundamentalbaß eingeführet, daher hätten seine Landesleute ihn für den Erfinder desselben ausgege-

384 Betrachtung der Hypothese des Rameau u. D' Alembert ic.
ben. Hierauf fährt der Herr Verfasser in folgenden nachdrücklichen Worten fort; denn er kann sich nicht entbrechen, der Wahrheit ihr Recht zu geben:

„Einige derselben (die Franzosen) sind so unwissend, daß sie mit lächerlicher Dreistigkeit vorgeben: Rameau habe die Wissenschaft der Harmonie, die vor ihm sehr ungewiß gewesen, zuerst auf Grundsätze zurückgeführt, und zuerst gezeigt, daß gewisse Accorde keine wahre Grundaccorde, sondern Verwechslungen anderer Fundamentaltaccorde sind. Diese Leute müssen also nicht wissen, daß die Wissenschaft des doppelten Contrapunkts, die viele italienische und deutsche Tonsetzer unendlich besser als Rameau verstanden haben, schlechterdings auf diese Kenntniß der Grundharmonieen gebauet sey, indem es im doppelten Contrapunkte unmöglich ist, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu setzen. Was also mehr als hundert Jahre vor Rameau alle gute Tonsetzer gewußt, und täglich ausgeübet haben, hat dieser wunderbare Mann, dieser einzige Gesetzgeber der Musik erfunden. Rameau hat sich unstreitig um die Musik verdient gemacht; aber die Leute, die seit einigen Jahren so sehr dreuste schreiben und wiederholen, er sey der Erfinder der wahren Grundsätze der Harmonie, verrathen einen so gänzlichen Mangel der Kenntniß dessen, was vor ihrer Zeit in der Musik gethan worden, daß sie billig von einer Sache, die sie so gar nicht verstehen, nicht schreiben sollten.“

Was soll man also vom Herrn D' Alembert und seinen deutschen Anhängern oder Commentatoren sagen? —

Bald hätte ich vergessen, meinen Lesern nach S. 140. zu sagen, was die Sympathie der Töne ist. — Die Sympathie der Töne? — Das ist ein schlimmer Streich; denn, wenn sie es nicht besser wissen, als ich, was sie ist, so werden sie es wohl niemals erfahren. — Das Ding gehört nebst der Antipathie, wie ich nicht anders weiß, unter die qualitates occultas. Die Kenner dieser Geheimnisse, wenn sie wahre Adepten sind, mögen es ihnen also sagen. — Doch vielleicht wird es Herr D' Alembert am besten wissen. —
